La sinrazón de Rosa Chacel

Alberto Porlan





La sinrazón de Rosa Chacel

Alberto Porlan

Apartado de Correos 2.545
Diseño de cubierta: NUR AL
I.S.B.N.: 84-85991 - 23-0
Depósito legal: M. 23.754 - 1984
Impreso en Gráficas PASTOR - Sorgo, 53. Madrid - 29

De palabra 5

PROLOGO

La siempre sorprendente Naturaleza nos enseña que un trozo de carbón y un diamante purísimo están hechos absolutamente de la misma materia. Lo que aparece a nuestros ojos como diferencia palmaria no es resultado de la composición de ambos cuerpos, sino de su estructura interior. El carbón es amorfo; el diamante, organizado.

Cuando esto sea un libro, Rosa Chacel habrá cumplido ochenta y seis años. A esa edad, que no calificaré, continúa escribiendo y actuando con la serena tranquilidad con que lo hizo siempre. Esto, que podría parecer otra sorpresa de la Naturaleza, se explica igualmente si atendemos a su estructura interior. También ella está organizada.

Porque Rosa se planta frente al tiempo con la misma dureza que pone al diamante en lo alto de la escala de Mohs: la máxima. Como consecuencia de ello, el diamante no puede ser rayado por ningún cuerpo natural. Como consecuencia de ello, Rosa Chacel no puede envejecer. Lo que formulado así suena a disparate, a aberración, a *sinrazón,* viene a ser la atrevida tesis que mantienen estas palabras introductorias.

Ya que el secreto de esta anomalía parece hallarse en esas formas íntimas comunes al ánimo y al cristal, habrán de buscarse las causas en las profundidades.

Veamos. Los cristales son simétricos. Lo son con respecto a un plano, a un punto o a un eje. Sin perdernos en especulaciones cristalográficas, para explicar su naturaleza podemos vulgarizar que los átomos que los constituyen se agrupan siguiendo un camino constante, definido y ordenado. Se organizan siguiendo normas inmutables que no varían la estructura final, pues obedecen a reglas espaciales de reparto de fuerzas eléctricas.

En cambio, el carbón es una sustancia interiormente amorfa y desorganizada. Es un fósil.

El carbón quedó congelado en un momento de su evolución. El cristal, desde el primer momento de su existencia, fue cristal.

La prueba de la catadura cristalina de Rosa Chacel fue publicada en 1972, y se llama *Desde el amanecer.* Es una autobiografía que cubre cumplidamente sus años fundamentales: se detiene cuando la protagonista ha cumplido diez. Quien conoce esas páginas hijas de una memoria vertiginosa, comprenderá hasta qué punto se demuestra en ese libro lo que yo trato de sostener aquí: que Rosa había terminado su desarrollo como persona a los nueve años de edad. En las diez horas de conversación, animadas por el alegre tintineo de fondo de sucesivos cubitos de hielo, que produjeron las páginas que aquí se juntan, eso queda nítidamente claro una vez más.

Su determinación, su voluntad, su seguridad de gustos y su impermeabilidad están hechas ya por ese tiempo. Para explicar el modo en que esta persona ha pasado de los ocho años a los ochenta sin modificar su estructura interna, nos sirve bien el anterior ejemplo de los cristales. Si lo ampliáramos al reino vegetal, su correspondiente sería el del crecimiento por anillos del tronco de un árbol. Desde luego, los años van produciendo nuevos anillos, pero la disposición de éstos sigue normas

invariables que permiten crecer al árbol siendo sustancialmente el mismo, funcionando de la misma forma y rigiéndose por las mismas leyes.

Todo esto, traspuesto a términos menos *deshumanizados,* menos minerales y vegetales, quiere decir que *lo* Rosa Chacel ha sido siempre lo mismo. Que los dados han rodado muchas veces y de formas muy diferentes, pero siempre desde el mismo cubilete. Ahora bien, esa unicidad que a todos se nos supone por el hecho común de ser individuos, no ha variado sustancialmente en su caso con el aporte aluvial de los años. O, más claro, que con ochenta y seis años encima, Rosa sigue teniendo nueve años. Pero eso sí: *sus* nueve años.

Literariamente es algo mayor. Tiene veintisiete años. A esa edad, después de haber absorbido todo el castellano que su familia (fanática del idioma por derecho propio) pudo enseñarle, después de haber explorado a fondo la prosa orteguiana y después de haber hecho el descubrimiento fundamental que supuso el Joyce de *A Portrait of the Artist as a Young Man,* se decidió a escribir su primera novela: *Estación. Ida y vuelta.*

Quienes han analizado a fondo la obra de Rosa Chacel coinciden con ella cuando dice que en su primera novela están todas las demás. Su estilo no se ha desplazado ni un centímetro. Sigue sembrando en los mismos surcos que abrió con el arado de *Estación.* La disposición en mosaico de los elementos narrativos, las redes de referentes que unen las teselas de ese mosaico, la categoría de los diálogos... todo es lo mismo. Pero esto podría inducir a pensar que también sus novelas son idénticas unas a otras, que se repiten, que se reproducen exactamente. Desde luego, no. Las que son iguales son las manos, no la materia que las manos trabajan. Las fuerzas son iguales siempre, los átomos no.

Rosa explica esto con el término «correspondencias». Y afirma que por medio de estas correspondencias puede alcanzar

lo literario la categoría de infinito. Las correspondencias son las combinaciones que soporta la materia narrativa en el proceso de explicarse a sí misma, de crearse, de tejerse. Ese crecimiento constante a partir de un centro, esa manera de crecer que tiene la Naturaleza (los embriones, las conchas marinas, el cuerno de la cabra, esa ampliación en forma de curva logarítmica), esos juegos de simetría que son, en el fondo, sus enlaces a lo largo de un volumen o de una trilogía, vienen a ser los frutos de lo que ella llama «correspondencias».

Es un mecanismo que sirve para muchas veces. Si es un molino, muele café, trigo o cal. Si es un motor, quema gasolina, alcohol o etileno. Si es una hélice, propulsa botes, helicópteros o portaaviones. A veces, lleva la semejanza a los límites mismos del croquis: *Estación. Ida y vuelta* discurre por los mismos ejes que *La Sinrazón.* Pero siempre sin salirse de la realidad.

¿Hasta qué punto se mantiene esta obra dentro de los márgenes de lo real? Hasta el máximo. Para ello existe un sistema: la memoria. Esta facultad o potencia exhibe en nuestra novelista un vigor prodigioso. Puede recordar, en cualquier momento, las aplicaciones del vestido con el que, a sus catorce años (hace más de setenta, exactamente en 1912), fue a visitar a un médico amigo de la familia. Y cuando digo que puede recordarlo no sé muy bien lo que digo. Porque estoy seguro de que no solamente recuerda los apliques de aquel vestido, sino la curva de su vuelo, su color exacto, sus imperfecciones, la tienda en que se compró su tela, las horas que pasó cosiéndolo... esa memoria parece no tener límites.

Tal vez esa condición extraordinaria de su memoria se encuentre precisamente en el fondo de su elección de estilo literario. La composición en mosaico es perfectamente apropiada a tal género de escritura. El novelista tiene siempre más memoria que el lector, y esto pone en una cierta desventaja al último. Las novelas de Rosa suelen poder leerse rápidamente

extrayendo la sensación de que se han comprendido. Pero si vuelven a leerse otra vez, la riqueza de los matices se agudiza en extremo, la novela cambia. A veces, los planteamientos y las líneas por las que lo narrado discurre defienden paladinamente su condición de complejas, de cinceladas. A un lector rápido, esto puede hacérsele enojoso. Pero a la autora, los lectores rápidos nunca le han importado mucho, porque se los imagina leyendo *best-sellers* ávidamente.

No, lo que hay en Rosa Chacel es un bárbaro empecinamiento literario que ha permanecido tal como nació a lo largo del tiempo y de las modificaciones de su circunstancia. El empeño no es conquistar nuevos territorios, no es salir hacia afuera y mostrar el plumaje fastuoso del pavo real. Su empecinamiento corre hacia dentro, hacia el punto central de su cristal que es a la vez su centro de simetría. Rosa quiere buscarse y se busca profundizando en ondas espirales, delimitando, recortando cada vez sus propios márgenes, proponiéndose empresas cada vez más profundas y aptas para su quilla, extendiendo cada vez más su taracea. Es una fuerza neta que busca su máximo rendimiento, la sublimación de su propio mecanismo, que no es otra cosa que su constante ejercitación. Si se quiere, un proyecto alquímico. En sus calientes cuevas, al lado de los rechonchos atanores, estos protocientíficos realizaban una y otra vez el mismo proceso esperando que al fin se produjera la Gran Transmutación. Esperándola como deben esperarse esas cosas: sin esperanzas, pero con certidumbre.

Una fuerza así no envejece. Antes de hacerlo, termina. Su forma interior, inmutable, puede sucumbir bajo un martillo o entre las brasas de un horno, lo mismo que un diamante. Porque los diamantes arden o se parten, pero no se ablandan jamás.

Alberto PORLAN

Hay dos razones por las que la conversación siguiente se presenta ordenada por secuencias en forma de guión cinematográfico. Una de ellas queda patente en el propio texto, y tiene que ver con lo que Rosa considera la base estructural de su estilo: la división en secuencias de un discurso narrativo. La otra razón es puramente personal y tiene que ver con una vieja batalla perdida.

SECUENCIA 1 DORMITORIO INTERIOR/AMANECER

Alberto Porlan: Sé que los sueños son muy importantes para ti.

Rosa Chacel: He tenido épocas. Los de mi infancia... bueno, entonces mis sueños eran considerados en casa poco menos que como una enfermedad.

A.P.: ¿Ah, sí?

R.Ch.: Claro, porque yo hablaba de ellos de tal modo... En *Desde el amanecer* hablo del sueño aquél del ángel, pero no de otro que... Ibamos muchas veces a ver llegar el tren, al paso a nivel. Había unas verjas de hierro fortísimas, y allí esperábamos a ver venir el tren, esa cosa fascinante: la locomotora echando humo por todas partes, el pitido que era como un grito maravilloso... A mí me encantaba ir. Una noche yo estaba acostada y mis padres escribían a máquina. Mi padre dictaba y mi madre escribía. Yo les oía, estaba oyéndoles perfectamente... y, de pronto, por la pared que tenía enfrente vi la locomotora viniendo hacia mí. Me desperté gritando. Entonces, mis padres se dieron cuenta de que mis sueños pasaban un poco de lo normal.

A.P.: Ahora que lo mencionas... En una ocasión tuvimos una conversación muy interesante sobre esos segundos que hay antes de ingresar en el sueño, en los que se percibe algo muy definido.

R.Ch.: Bueno, yo tenía una... visión. Pero desde una edad increíble. Puedo decirte que a los tres o cuatro años ya veía eso como una cosa muy antigua.

A.P.: ¿Antigua?

R.Ch.: Sí, me decía: «¡Cuántos años hace que conozco ésto!». Así de consciente me lo decía yo a mí misma entonces. En eso he pensando tanto... ha llegado a ser una obsesión.

A.P.: ¿Quieres decir que tenías conciencia de que era algo anterior al hecho de tu nacimiento?

R.Ch.: De otro mundo, no. Pero que éso es una sensación prenatal sí, seguro. Porque para mí era tan claro... ¡si lo estoy viendo! La cosa era un hilo. Pero ese hilo era como un hilo de agua. Si piensas en un hilo de agua siempre lo imaginas más o menos...

A.P.: ¿Brillante?

R.Ch.: Brillante era. Pero si dejas correr de la fuente un hilo de agua, tiene una especie de cordón...

A.P.: ¿Como una onda?

R.Ch.: Sí, eso. Pero puedes llegar a conseguir el hilo que es hilo. Mi hilo era así. Transparente, brillante y sin cordón

ninguno: era un hilo. Yo sabía que fluía. No lo veía, pero sabía perfectamente que fluía. Eso era un éxtasis que no se puede describir, porque conscientemente, te repito, a los tres o cuatro años yo decía: «Ah, sí. Esto es *aquello*». Y *aquello* era algo tan remoto ya entonces... y aparecía el deseo de seguir contemplándolo y sintiéndolo hasta ver si alcanzaba a saber dónde había empezado, porque se trataba de la cosa más remota que era posible imaginar. Y aquella cosa puede decirse que era yo.

A.P.: ¿La primera percepción?

R.Ch.: No. Aquella cosa era yo misma.

A.P.: ¿Tú misma? ¿Eras un hilo?

R.Ch.: Sí, sí, sí. Porque si te digo: era mi vida... estaba dentro de mí y yo estaba dentro de aquello. Claro que estaba delante de mí, lo veía, era una imagen, una imagen clarísima. Pero al mismo tiempo, aquello era yo.

A.P.: Es formidable.

R.Ch.: Es un recuerdo prenatal, desde luego.

A.P.: Pero tan claro, tan consciente... y no parece que pueda llamarse un recuerdo. Es como una presencia, ¿no?

R.Ch.: Sí, como una presencia. Porque aparecía siempre en perfecta vigilia, no tenía nada que ver con los sueños. Era algo que, de pronto, aparecía.

A.P.: ¿Sólo durante la infancia? ¿Después no?

R.Ch.: Ha durado muchos años. Luego se ha ido transformando, enfriándose. Y se ha convertido en un recuerdo. Pero aquello me poseía. *Me.*

A.P.: ¿Presencia y esencia?

R.Ch.: Presencia y esencia, porque era yo.

A.P.: Y conciencia.

R.Ch.: Y voluntad.

SEC. 2 ESTACION EXTERIOR/DIA

A.P.: Timoteo y tú os casasteis en el 22, ¿no es eso? E inmediatamente después salisteis para Roma...

R.Ch.: De la iglesia, a la estación. Pero hubo una enorme dificultad, antes. Después de haber ganado la oposición para la plaza en la Academia de Roma, Timo se dio cuenta de que los pensionados no podían estar casados, de manera que nos encontramos con aquel conflicto horroroso. Entonces, Timo empezó a trabajar. Conocíamos a mucha gente del gobierno, a los Albornoz, figúrate... muchísimo. Y fuimos preguntando a todo el mundo qué se podría hacer, qué recomendaciones... y, por fin, Albornoz puso en contacto a Timo con Indalecio Prieto, el gordo

Indalecio Prieto. Le recibió muy bien: «Bueno, vamos a ver qué podemos hacer. Vuelva usted mañana o pasado. Yo haré la gestión...». Volvió Timo y el otro le dijo: «No hay nada que hacer. Es el reglamento y no hay nada que hacer». Y añadió el gordo: «¡Llévesela usted sin casar!». Pero en aquellos tiempos, aunque éramos muy progres todavía no... Así que Timo luchó y luchó por unos medios y por otros. Y don Alfonso XIII, de Real Orden, modificó el reglamento de la Academia.

A.P.: Y pudisteis marcharos.

R.Ch.: Sí, pero nos encontramos con que... claro, no estaba preparada la Academia como para que hubiera parejas. Eran habitaciones todas seguidas, en un pasillo, para los pensionados. Además, cada uno tenía su estudio. Así que en un principio dormíamos fuera, en un cuarto que nos alquilaron en el Trastévere, y el día lo pasábamos en la Academia. Eso tuvo luego un arreglo muy bueno: le dieron a Timo un estudio magnífico, completamente aislado, con puerta independiente y todo lo necesario.

A.P.: Sea como fuere, tú allí eras la única mujer sobre la tierra. Una situación...

R.Ch.: Incómoda, sí. Muy incómoda. Desde luego, yo me hice respetar. Pero no, nunca hubo la menor cosa molesta por parte de nadie. Allí no se notó nunca que yo fuese una mujer. ¿Cómo te diré...? Yo no lucía lo suficiente... no como mujer, que eso no lo pretendí nunca, sino como señora, como dama. El plan de miseria negra en que estábamos me quitaba brillo. De modo que me respetaron, pero nada más. Me... soportaron, hay que decir la verdad. Pero me soportaron muy bien.

A.P.: En Italia estuvisteis casi seis años.

R.Ch.: Sí. Viajábamos mucho. Como Timo pintaba paisajes, no parábamos. Lo más agradable era eso: vivir la vida del campo en Italia.

A.P.: ¿Tomasteis contacto con artistas italianos?

R.Ch.: Fuimos siempre muy torpes para eso. Algo tratamos de enterarnos de lo que hacían los surrealistas. Fuimos a los teatros de Bragaglia... pero la verdad es que no supimos presentarnos entre la gente italiana de nuestra época. Actuamos con una torpeza que además era demasiado estúpida, porque era voluntaria. Pero... ¿en qué consistía? No lo sé. Una paletería fenomenal que no nos dejó entrar en la vida intelectual de Italia.

A.P.: ¿Era un complejo de inferioridad?

R.Ch.: Pues vaya usted a saber... Era eso o era... todo lo contrario. Lo curioso fue que los otros pensionados tampoco entraron. De modo que era una españolada, una españolada paleta.

SEC. 3 REDACCION INT./DIA

A.P.: Cuando regresasteis de Roma, os reincorporasteis al grupo orteguista, supongo.

R.Ch.: Lo orteguista nunca fue grupo. Yo no sé si en España puede haber un grupo, francamente. ¿Te refieres a la gente de la *Revista?*

A.P.: Sí.

R.Ch.: Yo, la *Revista* nunca la frecuenté mucho. A veces, con gran sufrimiento, fui a la tertulia. Siempre me sentía muy incómoda. Cuando quería llevar algo a Ortega, iba por la mañana. En alguna ocasión me llevaba por ahí, de paseo...

A.P.: En su automóvil, imagino.

R.Ch.: En su automóvil. De modo que mi frecuentación de Ortega siempre fue muy esporádica.

A.P.: ¿Por qué te sentías incómoda en la tertulia? ¿Era gente estirada?

R.Ch.: No, estirada no. Pero ya sabes que yo... padezco la modestia. Me siento mal entre los sabios. Con Ortega, no. Ortega no me intimidaba intelectualmente. Tampoco humanamente, porque era de una sencillez absoluta.

A.P.: ¿Era afable?

R.Ch.: Sí. Pero el grupo de señores a su alrededor... yo me sentía... mal. Si a eso añades lo de siempre: mal vestida... figúrate, me sentía perfectamente desgraciada.

A.P.: ¿Y de Valle-Inclán? Debes guardar recuerdos divertidos de la época en que lo tuviste por vecino.

R.Ch.: Bueno, muchísimos. Pero divertidos... no. No in-

tentes sacar de mí anécdotas. Tengo algún recuerdo encantador, porque a veces bajaba a ver a don Ramón si estaba un poco mal... y a los chicos los veía continuamente. Yo *sentía* que al lado es-taba don Ramón.

A.P.: ¿Cómo fue contigo?

R.Ch.: Conmigo estuvo maravilloso siempre. El había tenido conmigo una predilección desde la Escuela... Luego, hubo una anécdota muy divertida. Yo era de una inocencia, de una virginidad total a esa edad, a los diecisiete años. Y luego, años después, cuando hicimos amistad con Jiménez Díaz, su mujer me dijo en una ocasión: «Tenéis que venir a cenar a casa porque viene un primo mío que quiere conocerte». «¿Sí? ¿Y por qué?» «Porque es contertulio de don Ramón y dice que tú eres la única mujer de la que él jamás habló mal.»

A.P.: Pero nunca fue maestro tuyo, ¿verdad?

R.Ch.: Sí, en San Fernando.

A.P.: Maestro literario, digo.

R.Ch.: Intentó conducirme mucho, sí, ya lo creo. Recuerdo que un día, en el Museo del Prado, hizo un aparte conmigo y me recitó el poema de Rubén a Margarita, esforzándose mucho en hacerme percibir aquel juego de Rubén: «...en la primera cita en que cenamos juntos / en una noche alegre que nunca volverá». Además, como yo hacía escultura, él trató de lanzarme hacia las esculturas que en ese momento estaban apareciendo... policromadas con pátinas muy curiosas. Pero eso a mí nunca me tentó. Sus observaciones literarias, sí, ésas me convencían. Pero las escultóricas no.

A.P.: ¿Trataste a Juan Ramón?

R.Ch.: Poquísimo. Cuando se empeñó en que me publicasen en *Héroe.* Juan Ramón me instaba mucho a escribir. Versos, por supuesto.

A.P.: ¿Hacías por entonces vida social?

R.Ch.: Siempre tuve una completa ineptitud social. Sí, sí. La he tenido y la tendré mientras viva.

SEC. 4 PASEOS EXT./DIA

A.P.: ¿Llegaste a conocer a Cansinos?

R.Ch.: No, nunca. Ahora, a los chicos de *Vltra,* sí. A Guillermo de Torre, muchísimo. Y al chico aquél que murió... Ciria Escalante. Un chico encantador. Murió tan joven...

A.P.: Cuando Timo y tú volvisteis de Roma, en el año veintisiete, la vanguardia ya estaba montada. Giménez Caballero había sacado *La Gaceta Literaria* a la calle.

R.Ch.: A Giménez Caballero le conocía yo desde los dieciséis años.

A.P.: ¿A través de quién?

R.Ch.: El era íntimo amigo de mi íntimo amigo Manolo Cardenal, a quien yo conocí en la exposición de Anglada. Manolo estaba muy enamorado de una de las chicas de Villegas, que eran amigas mías. La más amiga era Margarita. El estaba enamorado de Concha, que era una chica muy bonita, espléndida... y muy perversa. De esas coquetas, «que sí... que no», que le martirizaba horriblemente. Y yo era su paño de lágrimas. Me contaba todas sus cosas, y teníamos una amistad muy grande. El tenía ese amor que te digo por aquella chica. Yo, en ese momento, no tenía ninguno porque acababa de ingresar en San Fernando y lo de Timo todavía no era... Y nos reuníamos en el Retiro por las mañanas para contarnos nuestras cosas. Esa era mi amistad con Manolo Cardenal. Nada más. Y su íntimo amigo era Giménez Caballero. Claro, les conocí muchísimo.

A.P.: ¿Cómo era Giménez Caballero?

R.Ch.: Encantador. Todos le admirábamos. Era la gran esperanza de nuestra generación.

A.P.: Además, el polo de reunión para los jóvenes debía ser *La Gaceta,* porque la *Revista de Occidente...*

R.Ch.: Sí, lo era para la gente más seria, más... *respetable.* Yo asistí algunas veces a esas tertulias. Muy pocas, porque iba con un sacrificio enorme. Para mí era un martirio chino.

A.P.: ¿Había otros puntos de reunión?

R.Ch.: Para mí, el Ateneo. Del Ateneo me hice miembro en el 18, nada más salir de San Fernando. Mi madre me obligó a dejar San Fernando por el frío. Pesqué una bronquitis que se estaba haciendo crónica. Me mandaron a El Espinar y cuando volví

sin la bronquitis, mi madre no me permitió volver a pasar los inviernos en aquella Escuela sin calefacción... y entonces me metí en el Ateneo y no volví a la Escuela.

A.P.: ¿En qué momento decidiste escribir algo por primera vez?

R.Ch.: *Estación. Ida y vuelta* es lo primero, lo primerísimo. Creo que en *Vltra* llegué a hacer aquello que llamábamos *una prosa.* Y creo también que en *La Esfera* hice una de aquellas medias páginas debajo de un dibujo. Era cuando empezaron a verse chicos en moto con una chica en la grupa. Yo hice algo sobre eso... eran los centauros y lapitas, bueno... y eso salió en *La Esfera.* Ocuparía la cuarta parte de una pagina.

A.P.: ¿No hiciste pruebas, ensayos para ti?

R.Ch.: Nunca, nunca en la vida. Lo que hacía, eso sí, desde los doce años, eran versos. Pero no los escribía tampoco.

A.P.: ¿No los escribías?

R.Ch.: No. Los hacía, generalmente, paseando con mi padre hasta la Puerta de Hierro. Ibamos callados como dos sombras, sin hablar. Cuando había que cruzar una calle, mi padre me cogía del brazo para que no me atropellara un coche. Luego, seguíamos y cuando volvíamos a casa yo había hecho un poema.

A.P.: ¿Poemas rimados?

R.Ch.: Rimados siempre, claro. Verás... yo había ido primero a la Escuela de Artes y Oficios de la calle de la Palma,

teniendo once o doce años. Allí, en la clase de dibujo artístico, había yo empezado a dibujar. Esa clase la daba una profesora, una pintora que era bastante célebre entonces: doña Fernanda Francés, pintora principalmente de animales. Era muy famosa y era buena profesora, indudablemente. Pero cuando salimos del barrio de Maravillas, al poco tiempo se anunció una Escuela que se llamaba «Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer». Y eso estaba por lo que se llamaba entonces «los altos del hipódromo»...

A.P.: Cerca de donde luego estaría la Residencia de Estudiantes.

R.Ch.: Sí, pero entonces aquello era un descampado...

A.P.: El *canalillo*...

R.Ch.: Pasado el *canalillo.*

A.P.: La parte donde ahora está el Ramiro de Maeztu.

R.Ch.: Por allí. sí. Bueno, pues se fundó esa escuela y resulta que doña Fernanda Francés se fue a ella. Y yo me matriculé allí porque mi aspiración a entrar en San Fernando la había consultado con el doctor Forns. El doctor Forns era uno de esos médicos... «médico entre los pintores y pintor entre los médicos». Había sido médico de Zorrilla, de modo que a mi madre y a mis tías las adoraba, las había conocido pequeñas. Me llevó mi madre a verle y para mí... fue la primera auténtica fascinación de mi vida. Era un hombre muy guapo, con una barba rubia, ojos claros, azules, preciosos... y la casa era ésta que ha tenido Valverde, la casa ésa de San Isidro. Estaba cuajada de cuadros, estatuas... era un estudio fabuloso. En fin,

que el doctor Forns era para mí el colmo de la belleza, la superioridad... Pero el caso es que cogí un constipado y se le ocurrió quitarme las amígdalas.

A.P.: Vaya... ¿y qué pasó?

R.Ch.: Yo vi las tijeritas esas que tienen como dos medias almendritas para coger la amígdala y cortarla... y dije: NO. Ni entre el doctor, la enfermera, mi tía —que era fornida—... nada, nada. No hubo medio. Yo les mordí, les pateé todo lo que pude. No hubo medio. Volví a casa con mis amígdalas, que, además, no hacía ninguna falta quitarlas, porque estaban buenísimas. Había tenido un poco de constipado y nada más. Pero pasaron un par de años y entonces se trató de conseguir el ingreso en San Fernando. Mi madre me dice: «Vamos a ver al doctor Forns, verás como él te consigue...». Así que fuimos. Yo era ya completamente mujercita. Me acuerdo de una cosa curiosa: figúrate que era verano y yo llevaba un vestido de aquellos que llamaban «con marintoñeta», esos así con esas cositas por aquí... y el escote era cubierto de tul, y tenía un cuello alto, de tul, con unas ballenitas monísimas que se usaban así y sostenían aquella cosa, ja, ja... Tú figúrate: yo, de catorce años, con eso. Por ese tiempo, yo estaba exuberante. Bueno, pues fuimos allí y este hombre en seguida me dijo: «Sí, bueno, magnífico. Verás: te recomendaré al profesor de Antropología Artística, don José Parada y Santín». Me dio una tarjeta y fuimos a verle: un viejo adorable. Así que el año aquél estuve preparándome en la Escuela Profesional del Hogar y al año siguiente ya ingresé en San Fernando.

A.P.: ¿Cuándo sentiste curiosidad por el mundo clásico, griego y latino?

R.Ch.: Eso es muy sencillo. Tiene una fecha. A los ocho años. Cuando mi padre empezó a enseñarme a dibujar, en la casa había un señor que era profesor de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios. Era un pintor viejo, y era la única persona a quien mi padre daba los buenos días, al único. Un día le mostró un dibujo que yo había hecho y le pidió: «Querría que me aconsejara usted sobre modelos...» «Déjese usted de modelos», le dijo el otro, «llévela a la Escuela». «Pero... ¿cómo? Si tiene ocho años, no se puede matricular...» «No importa. Sin matricular. Mis hijas están en las dos clases y allí se ocuparán de ella.» Y mi padre me llevó. El mismo día que me llevó me encontré en un rincón del gran portalón de la Escuela con un Apolo enorme... Y, realmente, te aseguro que aquello fue un... un trance místico. He sufrido muy pocos en la vida, pero ése sí. Y además, tan absolutamente duradero, que fue la cosa en que *profesé* y de ahí no salí. ¿Comprendes?

A.P.: Creo que sí. He leído el poema que hiciste sobre aquello.

R.Ch.: Bueno, en el poema ése hablo de todo lo inolvidable (*). Naturalmente, el plinto del Apolo era enorme y yo llegaba a

(*) «APOLO / Habitante de los anchos portales / donde el laurel de la sombra oculta el arpa de la araña, / donde las losas académicas, / donde las arcas y las llaves mudas / donde el papel caído / recubre el polvo de frágil terciop lo. // ¡El silencio dictado por tu mano, / la línea entre tus labios sostenida, / tu suprema nariz exhalando un aliento / como brisa en praderas, / por gemelas

la altura de su pie, más o menos. Y del tobillo partía hacia el rincón una telaraña... y yo estaba contemplando la araña. No lo olvidaré jamás en la vida. Mi clasicismo parte de ahí.

A.P.: Bueno, Apolo no está mal como introductor de embajadores...

R.Ch.: Claro, claro. Pero fue una profesión. Yo profesé en Apolo. A los ocho años.

A.P.: Y te topaste con el canon.

R.Ch.: Por supuesto.

A.P.: Hablando de cánones y de ti... ¿cómo se calienta el canon?

R.Ch.: Es muy difícil contestar a eso.

A.P.: ¿Con ironía, con sensualidad...?

R.Ch.: Mira, tal vez alguien que conociera el léxico de la música... porque es la cosa que menos se coge con las manos. Y, sin embargo, es tan canónica como lo que más. De modo que en todas las otras formas, lo mismo si son formas materiales que

---

vertientes recorriendo los valles de tu pecho, / pálido como el alba! // ¡Eterna, eternamente un universo a imagen tuya! / Con la frente a la altura de tu plinto, / viniendo de aritméticas vacías como claustros, / de cielos oprimidos como flor entre páginas, / ¡eternamente! dije, y desde entonces, / ¡eternamente! digo. // Beso a mi voz, que expresa tu mandato, / la suelto y va hacia ti, como paloma / obediente en su vuelo, / libre en la jaula de tu ley. // El trazo de tu norma, en el basalto / de mi inocencia oscura, / al paso de tu flecha ¡para siempre! / y hasta el fin tu soberbia. / Sobre mí, solo eterno / tu mandato de Luz, Verdad y Forma.» *Versos Prohibidos.* 1978.

formas del pensamiento o de la palabra... es una especie de tanteo o... superación o quintaesencia de la combinación... es cuestión de combinaciones.

A.P.: ¿Armonía?

R.Ch.: Claro, hasta lograr la armonía. Te digo «combinación» porque combinación es lo móvil. La combinación es infinita. Así que mantener dentro de esa móvil, infinita combinación, el canon, mantenerlo como el oído... Sí, supongo que es en la música donde eso está más claro. No puedo explicarlo, me faltan conocimientos técnicos. Pero *siento* que es así.

SEC. 6 GALERIA INT./DIA

A.P.: ¿Por qué dejaste la escultura?

R.Ch.: Porque la dejaron los demás. Los otros dejaron la escultura que a mí me gustaba, la clásica. Pasaron de cosas de un realismo inaguantable, pésimo, a cosas ya con pretensiones de abstractas. Y como ninguna de las dos cosas son posibles para mí, pues lo dejé.

A.P.: ¿No tuviste nunca la veleidad de volver?

R.Ch.: No. Pequeñísimas tentaciones pero no, nunca. Además, me di cuenta de que en realidad no era lo mío.

A.P.: Preferías distribuir los volúmenes de otra manera...

R.Ch.: Exactamente.

A.P.: ¿Y qué llegaste a hacer?

R.Ch.: Casi nada. Primero, las copias de lo antiguo, claro. Luego, algunas cabezas y bustos. Había en la Escuela un chico que me quiso servir de modelo y le hice un busto. Era un tipazo muy atlético, muy campesino. Hice una cabeza que era bastante bonita. Muy realista, muy realista, ¿comprendes? Pero yo sentía que no había porvenir para mí en aquello.

.A.P.: ¿Lo hacías con placer?

R.Ch.: Me encantaba, por supuesto. Pero sentí que no había porvenir...

A.P.: ¿Porque lo que tú querías hacer ya estaba hecho?

R.Ch.: Eso es.

A.P.: Supongo que lo que tú querías hacer era el Apolo aquel que viste con sus telarañas en el zaguán de la Escuela.

R.Ch.: Claro, y como eso ya no se hacía, pues entonces no. Luego, cuando en la Bienal de Sao Paulo vi esa cosa extraordinaria de Manzú, *La niña de la silla,* me impresionó muchísimo. Era la escultura moderna que yo aceptaba. Pero, al mismo tiempo, me reconocía incapaz de hacerla.

A.P.: ¿En qué sentido incapaz?

R.Ch.: Pues porque no, porque esa escultura que proviene del Donatello trágico, el *Séneca* y todo eso... yo no lo sé hacer. Lo habría intentado y no me habría salido, porque es un realismo poetizado, un superrealismo. Y, sin embargo, eso me emocionó mucho. Luego vi otras cosas de Manzú en Nueva York y también me gustaron muchísimo. Son cosas que casi dan miedo. Las admiro, las acepto, las considero como lo bueno que se hace. Pero yo no...

A.P.: ¿Y Brancusi?

R.Ch.: No, no.

A.P.: ¿Giacometti?

R.Ch.: Nada de estilizaciones. Precisamente Manzú me impresionó porque en él no hay estilizaciones. Al contrario, hay un abismarse en el realismo hasta poetizarlo. Es un poco lo que hay aquí, en Antonio López, que llega a ser muy poético en algunas cosas, con ese horrible realismo. Me pasa igual: lo admiro, pero tampoco es lo mío.

A.P.: Con todo eso, parece que lo que buscas es... ir a lo sublime a través del canon.

R.Ch.: No sé, estoy por decirte que lo de Antonio López está más cerca de mis cosas de lo que parece y de lo que yo misma creo. Trato de hacer eso a veces, lo que pasa es que es imposible. Con la pintura se puede hacer, pero con la literatura no, porque... ¿cómo haces el silencio que hay en la pintura? No, en la literatura no se puede hacer silencio. Tal vez esa aspiración al silencio sea mi modo de eludir, de hacer elipsis en mis cosas.

R.Ch.: Nada más volver a España, la primera persona que recordé fue a Concha. Se había casado después que yo, y en cuanto llegamos nos reunimos los cuatro. Y nos veíamos diariamente en nuestro rincón del Ateneo.

A.P.: Entre tu vuelta, ya con *Estación* bajo el brazo, y el 30, cuando te pusiste con *Teresa,* ¿qué hiciste?

R.Ch.: Hice varias cosas para la *Revista de Occidente.*

A.P.: Luego, en el 29, os vais a vivir a la Plaza del Progreso.

R.Ch.: Sí. Concha vivía en el piso de abajo.

A.P.: Es cuando se produce la toma de conciencia política de muchos de vuestros amigos.

R.Ch.: Yo no. No tomé ninguna, pero, por supuesto, estaba «normalmente» comprometida. Mi mundo no podía ser otro que el de la izquierda. Además, figúrate... mi amistad con los Albornoz... El grupo era ése, éso que se llama la izquierda progresista.

A.P.: El 29 es el año en que se estrenó *El perro andaluz.* Sé que le escribiste una carta a Buñuel. ¿Cómo era?

R.Ch.: La primera era muy inocente y elemental. Era algo así como: «He visto su película. Me ha gustado muchísimo y me gustaría hablar de ella con usted». Nada más. Más que eso no

decía. Entonces, él me contesta y me dice que de esa película no hay nada que hablar, porque no representa ni pretende nada más que ser una incitación al crimen y a la violación. Yo le contesto en el acto y le digo que me parece muy interesante, pero que, a pesar de todo, querría que me... no me acuerdo. Sé que le contesté en un tono un poco brutal y desafiante, como demostrándole que no me había impresionado nada su explicación y que, por tanto, quería continuarla. Así que me gustaría que viniera a mi casa para charlar sobre todo aquello que la película propugnaba o suscitaba. Efectivamente, se presentó en mi casa. Yo le recibí sola, la casa muy solitaria, Entró, y entró con taconazo a la alemana. Hablamos un poco, con una antipatía por mi parte fenomenal. Me pareció pretencioso y estúpido. Y nada... pues hablamos dos palabras y volvió a insistir en que no, que no había que hablar de esas cosas, que esas cosas son lo que son y que el que las entienda, bien. Y el que no... Se levantó, volvió a dar otro taconazo, se marchó y punto. Y nunca más volví a relacionarme con Buñuel hasta hace poco, dos o tres años.

A.P.: ¿Dónde?

R.Ch.: Me lo encontré en Méjico.

A.P.: ¿Y cómo estuvo?

R.Ch.: Muy bien, muy encantador. Muy envejecido ya, muy estropeado. Estuve en su casa y fue encantador.

A.P.: El cine y tú sois de la misma edad. ¿Recuerdas la primera vez que lo viste?

A.P.: Exactamente no. Recuerdo bien lo que era aquel cine Pradera, en Valladolid, a la entrada del Campo Grande. Pero

aquellas eran cosas tan elementales que no se pueden recordar... gente que corre, perros que ladran detrás de la gente... (perros silenciosos, entonces), pero nada más. Luego, estando ya en Madrid, apareció Chaplin, que en aquella época era la deidad suprema. Y luego empezaron a aparecer todos los demás... el cine americano, el francés. Y luego el italiano: Francesca Bertini, no digamos...

A.P.: En el 30 nace tu hijo Carlos. Y en el 31 se proclama la República. Una época de grandes cambios. ¿Qué hacíais vosotros por entonces?

R.Ch.: En esos momentos, Timo seguía luchando por ganar la vida. Hizo cosas, encargos... muchos encargos. Tuvimos una gran amistad con los médicos famosos de aquel tiempo: con Jiménez Díaz, Duarte, Maortua... todos eran muy amigos nuestros. Con Maortua tuvimos una amistad enorme. El fue el que me ayudó a traer a Carlos al mundo... y era un amigo maravilloso. Jiménez Díaz, también. Timo hizo un retrato precioso de Conchita Albornoz, que era muy bueno y ha desaparecido enteramente... hizo muchos encargos. El marido de Concha, Angel Segovia, era un «gran volante». Ibamos mucho con ellos a todas partes. Empezamos a ir a Asturias durante los veranos. Ibamos siempre a la casa de Concha. Fuimos en el 28, el 29 y el 30, los dos veranos antes de nacer Carlos y el mismo en que nació. Entonces Timo empezó a pintar esos paisajes oscuros de Asturias, los verdes oscuros de los castaños y todo aquello. Y, no sé cómo, le nombraron subdirector del Museo de Arte Moderno, que estaba debajo de la Biblioteca Nacional. De modo que empezamos a tener unas pequeñas posibilidades de vivir... y vivimos. Estuvimos viviendo ahí, en la Plaza del Progreso, desde el 30 en que nació Carlos hasta el invierno del 35.

A.P.: Un poco antes habías empezado con *Teresa.*

R.Ch.: Sí. A finales del 29, Ortega había inventado lo de las *Vidas extraordinarias del siglo XIX,* y me había designado *Teresa.* Me dijo que querría que en el 30 hiciera la Revista un homenaje al Romanticismo. Y que le gustaría que yo tuviera para entonces el primer capítulo de *Teresa.* Hice unas cuantas averiguaciones. Fue atroz, porque, claro, el resto de los familiares que quedaban de Espronceda y de Teresa se negaban por completo a dar datos. La vida de Teresa fue tan desastrosa al final que... De modo que con lo poco que me había contado el biógrafo de Espronceda, Cascales Muñoz, un viejecito extremeño que Timo conocía, empecé el capítulo unos días antes de nacer Carlos. Es decir, que cuando nació Carlos yo estaba en eso. Y al mes de haber nacido, nos fuimos con Concha y con Segovia a Asturias. Y allí, en casa de Concha, yo me propuse terminar el primer capítulo de *Teresa* antes de volver. Y lo hice.

A.P.: Por entonces fuiste a Berlín.

R.Ch.: Sí, estuve allí seis meses. Fui con unas cartas de recomendación de Ortega para el profesor Gamilcheg. Y, para remate, conocí al filólogo Angel Rosemblat, un bendito que se convirtió en mi ángel custodio. Era encantador. Me llevó a ver ciertas cosas de Berlín. Luego, aparecieron los Alberti... encantadores también, pero no eran precisamente de ésos que le llevan a uno... no, no. En cambio, Rosemblat era un bendito que me llevó a ver las fiestas de Alexanderplatz, el Parque Zoológico, me enseñó la ciudad... Además, hubo otras cosas a las que me lancé yo sola. Se me ocurrió ir a un restaurante que había por las afueras. Era necesario atravesar un bosque, y yo me iba a pasear sola por allí. Después, el profesor me advirtió de que no lo

hiciera. Pero yo lo hacía, andaba por los bosques sola. Era precioso, no te puedo decir lo hermoso que es el campo de Alemania.

A.P.: Sí, es muy bello. Pero entonces ya venían las cruces gamadas por el horizonte...

R.Ch.: Bueno, sí. Empezaron, empezaron. Pero yo tengo esa cosa particular de no enterarme de lo que no me gusta, de modo que no me enteré de nada. Al contrario, yo decía barbaridades atroces que me hacían callar. Conocí a un alemán muy del norte, un ario purísimo, filólogo, que hablaba un español y un francés perfectos. Fuimos incluso a algunos bailes...

A.P.: ¿Cabarets? ¿Viste a Liza Minelli?

R.Ch.: No, no. Conocí allí a unos señores algo más viejos que yo, pero no viejos. El marido era profesor de la Escuela de Bellas Artes, y me dijeron: «Va a ser el baile de carnaval de Bellas Artes. ¿Quiere usted una invitación? Puede venir con nosotros». «Pues sí, sí.» Naturalmente, me hago un vestido para ir. Me compro kilómetros de una especie de seda lila y me hago allí un vestido estilo siglo XIX con mangas y no sé cuántas cosas... Fui y me aburrí a mares. No bailé con nadie. Bueno, pues a los pocos días vino un señor a quien yo le daba clases de español y me preguntó: «¿Fue usted al baile de Bellas Artes?». «Sí, sí» «Y... ¿qué tal?» «Me aburrí mucho.» «¿Cómo que se aburrió» «Sí, mucho.» «Pero... bailaría usted.» «No. no. No bailé.» «¿Cómo es posible? ¿Que no bailó? A ver, que traje llevaba...» Entonces yo le enseño el traje y me dice: «Señora, aprenda usted a ser económica...» ¿Comprendes? Iba cubierta de los pies a la cabeza por kilómetros de seda lila y allí todas las chicas iban desnudas... Esto te demuestra lo mismo que aquello

otro de Roma: esa torpeza especial para entrar en la cosa. No, nunca entré en la cosa.

A.P.: Ni siquiera en el Brasil, donde has estado cuarenta años.

R.Ch.: Tampoco, tampoco.

A.P.: Eso demuestra una vez más esa cualidad tuya de impermeabilidad.

R.Ch.: Sí. Bueno, pues de Berlín volví a Madrid y me puse a terminar *Teresa.* Pero por el momento no tenía ganas. Y no la hice. Así que, como no podía trabajar, me fui a Alcalá y me metí en una pensión unos días para ponerme a trabajar. Y no pude. Me volví sin hacer *Teresa.* Luego, cuando nos mudamos a Progreso, volví a cogerla y la entregué a Espasa-Calpe el mes de mayo del 36.

A.P.: Y dos meses después estalló la guerra. Sé que el 18 de julio estabais en la Sierra, y al volver a Madrid empezaron a reventar bombas detrás de vosotros y estuvisteis a punto de no lograr pasar. Habíais dejado a Carlos en Madrid. ¿Con quién?

R.Ch.: Con mi hermana. Mira, en eso no puedo pensar, porque cada vez que lo hago me siento morir. Figúrate lo que podría haber sido aquello...

R.Ch.: Ha habido grandes autores que con simples relatos han conseguido gran intensidad. No hay recetas. Lo que pasa es que el relato a mí no me satisface. Después de Picasso y de Joyce no hay posibilidad de relato: se han roto las cosas.

A.P.: ¿Quieres explicarlo un poco más?

R.Ch.: Piensa en un cuadro que represente uno o dos cuerpos humanos ahí, puestecitos, enteros, perfectos... ¿crees que eso interesa a alguien? A nadie. Y no interesa porque el máximo de eso ya se hizo. Nadie puede superar lo clásico. Absolutamente nadie. Y tratar de salirse de lo clásico es ir al realismo más vulgar. Se puede llegar, como llegan los hiperrealistas, a producir el horror. Creo que fue Rilke el que dijo: «La belleza empieza donde empieza el horror». Bueno... evidentemente hay esa comunión de la belleza con el horror. Pero yo no diría *belleza.* Es *emoción.* De modo que los hiperrealistas consiguen emoción y consiguen, por tanto, poesía con su hiperrealismo. Pero una cosa es hiperrealismo y otra es realismo. Hoy, el realismo es imposible. Además, los hiperrealistas auténticos no relatan, porque hacen verdadera poesía. ¿En qué consiste esa quintaesencia de la realidad que se convierte en calidad y en poesía? Son muy pocos los hiperrealistas que llegan a eso. Y los que no llegan son vulgares realistas, lo que no interesa a nadie. Lo clásico no se puede superar, y lo realista no se puede aguantar. Así que no queda más que lo hiperrealista o esta otra cosa fragmentada, rota y descuajaringada como el Guernica, que es un monstruo, y todas las cosas literarias que hacemos los que hacemos cosas despedazadas.

A.P.: Ahora parece haber otra opción: el cinismo.

R.Ch.: Ya, sí, sí. Esos están tocando el horror. Con ese cinismo consiguen lo feo, la fealdad, esa falsa emoción que ponen en lugar de la belleza. Y sirve, sirve. Yo no me convenzo de que *sea,* pero sirve. Es funcional. Produce el estremecimiento.

A.P.: Me pregunto si desemboca en alguna parte.

R.Ch.: No desemboca.

A.P.: Y el hiperrealismo, ¿desemboca?

R.Ch.: Tampoco.

A.P.: ¿Te parecen fenómenos esporádicos?

R.Ch.: Claro, claro. Y muy restringidos de vuelo. Porque el hiperrealismo multiplicado por muchos resulta asqueroso, no es nada. Ahora, los buenos, los quintaesenciados, son muy buenos. Esos son los que consiguen algo poético. Mira... acabo de leer una cosa de Paz sobre el nihilismo de Dostoiewsky y el actual que está muy bien. Esto de ahora es nihilismo, sí. Y el nihilismo no desemboca.

A.P.: Pero ha habido nihilismo antes...

R.Ch.: Sí, pero era distinto. Eso está perfectamente explicado por Paz, léelo. Un nihilismo como el de ahora no se ha producido nunca.

A.P.: En parte estoy de acuerdo. Pero no lo llamaría nihilismo. Es la nada.

R.Ch.: Claro, claro. Es la presencia de la nada.

SEC. 9 SALA DE BANDERAS INT./DIA

A.P.: Tú estabas en Italia cuando surgió el fascismo y en Alemania cuando triunfó el nazismo, ¿no es eso?

R.Ch.: Es verdad. He visto nacer las dos cosas.

A.P.: Por tanto, eras una de las pocas personas que sabían a qué atenerse al respecto antes de la guerra...

R.Ch.: Bueno, yo no sé si eso es saber a qué atenerse. Porque yo sabía los hechos, y a mí los hechos siempre me interesaron poco. No sé por qué no fui sensible en absoluto a nada de ello. No me fascinaron ni un momento, no me atrajeron ni un momento. Pero tampoco me horrorizaron ni repugnaron tanto como a otros. Sobre todo, los alemanes... que eran los peores, por supuesto, pero eran los que menos me repugnaban estéticamente. A mí, de los pueblos y las culturas siempre me ha interesado más la leyenda que la historia. En la leyenda alemana yo veía las causas. Y las causas alemanas, poéticamente, tienen un valor que no tienen las causas italianas. Los italianos se

querían remontar a una Roma que no era... no era eso. Los alemanes interpretaban bien su leyenda, y por eso me repugnaban menos. Aunque luego, las consecuencias fueron las más repugnantes.

A.P.: Nunca te has enrolado políticamente, a pesar de toda la política que te ha tocado vivir. ¿Has tenido una idea clara de tu propio sentimiento político?

R.Ch.: Allá, remontándome a aquellos tiempos, a los diecinueve años, tengo que reconocer que la aparición del comunismo me fascinó, por supuesto. Pero por lo mismo, porque era una cosa perfectamente coherente con su literatura y su leyenda. Tengo que reconocer que reacciono frente a todo estéticamente... es mi modo de ser. Claro, hay modos de reaccionar y de reaccionar de la reacción. Mi primera reacción siempre es estética. Luego, procuro sentar la cabeza.

A.P.: Hablando de este enlace con la leyenda de los países... ¿crees que hay alguna posibilidad de enlace en el nuestro?

R.Ch.: ¿Nuestra leyenda... imperial?

A.P.: No, no. Yo veo más bien nuestra aportación estética por el lado de lo caballeresco. Si me apuras, de lo quijotesco.

R.Ch.: Ya, ya. Bueno, eso precisamente es algo que me preocupa ahora sobremanera. Es una cosa sobre la que tengo que hacer mucho. Pero eso no se puede decir en dos palabras, tengo que escribirlo. Me importa de tal manera el quijotismo español actual... su posibilidad y su imposibilidad, su conve-

niencia o inconveniencia en el más alto y práctico sentio de la palabra. Quiero decir mucho sobre eso, no puedo despacharlo en dos palabras.

A.P.: Siguiendo con la política, ¿se afilió políticamente Timo?

R.Ch.: Nunca, nunca. Eramos éso que tuvo que explicar Baudelaire cuando se encontró en la misma situación... éramos liberales. Ya en nuestros tiempos la palabra no se empleaba en absoluto. Eramos de izquierdas, izquierdistas. Eso lo fuimos siempre.

A.P.: Sobre todo, en las costumbres.

R.Ch.: Sí, en el género de vida. En la moral, en la cultura, en la estética... el tipo de arte que nos interesaba, el tipo de literatura y el tipo de moral que vivíamos. Todo era de izquierdas, claro.

A.P.: ¿Cómo funcionaba vuestra pareja?

R.Ch.: Estudiábamos las cosas de mutuo acuerdo y desde el mismo punto de vista. Yo era más «proyectística». Timo era impresionista. En esa pequeña diferencia enlazábamos muy bien, porque yo, generalmente, imponía mis proyectos. Y Timo los ejecutaba bien.

A.P.: Me gustaría que hablásemos sobre la pre-escritura. Sé que antes de sentarte a escribir algo lo tienes ya escrito en la cabeza. ¿Hasta qué punto te ocurre eso?

R.Ch.: Hasta el punto extremo. Yo, francamente, no distingo lo que hay dentro de mi cabeza de lo que queda escrito. Lo que te puede dar una idea de este hecho son aquellos poemas que escribía andando con mi padre... comprenderás que esos poemas estaban escritos con puntos y comas...

A.P.: Pero una novela...

R.Ch.: La prosa, igual. Lo que ocurre es que la prosa no queda nunca en aquello tan estricto. Es decir, que tiene interferencias. Se le añade un poco, se le quita un poco... Pero las cosas fundamentales, es decir, la envoltura de ciertos pensamientos queda tan rigurosa como un poema, completamente igual.

A.P.: Entiendo. De manera que tú tienes toda la criatura en la cabeza...

R.Ch.: ¡Ah, eso claro! No, toda la criatura no es la que está terminada con puntos y comas. No sé cómo decirte... sobre esto recuerdo una conversación con Ortega. Me preguntaba, más o menos, cosas de este mismo género. Se hablaba de ensayos, y me pidió que le explicase cómo procedía yo. Le dije que no sabía. Y luego, le demostré de tal modo que no sabía que decidió dar la explicación él por su cuenta: «Bueno, bueno, ya comprendo: usted ve una cosa y se echa a nadar y llega». Bueno, pues eso es.

A.P.: Resulta muy gráfico. Pero supongo que, a menudo, entre lo que ves y el punto en que te encuentras habrá escollos...

R.Ch.: Sí. Esos son los problemas de afinación hasta conseguir la exactitud de la cosa...

A.P.: ¿En qué sentido?

R.Ch.: En el sentido de la verdad de la cosa. En el sentido del *sentido.* Esa es la cosa.

A.P.: ¿Es eso lo que trabajas antes de empezar a escribir en el papel?

R.Ch.: Sí, en mí todo eso es principalmente trabajo interior. Ya ves en mis páginas manuscritas que las correcciones son pocas y son siempre... generalmente, mis adjetivos. Los prodigo acaso en exceso con el propósito de dar la cosa más facetada, más «ésto, y lo otro, y lo de más allá».

A.P.: ¿Más... sugestiva?

R.Ch.: Más sugestiva, claro.

A.P.: Entre dos adjetivos, uno que sugiere y otro que denota exactamente, ¿cuál prefieres?

R.Ch.: El que denota.

A.P.: Desde luego, parece estar claro que, para ti, la esencia de la obra se encuentra en la concentración.

R.Ch.: Sin la menor duda. En la concentración y en la dirección. En la dirección de la cosa pensada. Ese pensar la cosa es siempre como un deseo de ir hacia ella, porque se piensa siempre con un deseo de posesión... de posesión de la verdad. Porque se quiere aquella cosa y se va, y acaba uno por decir: «no más aquella cosa». Y se pasa y... más, siempre se quiere más.

A.P.: ¿Pasas de unas ideas a otras o tratas de apurarlas antes por completo?

R.Ch.: Paso de unas ideas a otras. Ese fue... podría decirte que es mi gran invento o descubrimiento: las secuencias. Esa aplicación de lo cinematográfico a lo literario la inventé yo y la puse en práctica al máximo en *Estación. Ida y vuelta.* Una idea empieza por una cosa, pero inmediatamente sugiere otra. Entonces, la siguiente va siempre enganchada a aquello que sugería la anterior. Y la segunda ya está sugiriendo una tercera. Y la tercera vuelve a encadenarse, y así sucesivamente...

A.P.: ¿Como un collar o una cadena...?

R.Ch.: Como una cadena. *Estación* es una cadena desde un principio. Esta fue una cosa fundamental para mí. Mi descubrimiento. Y lo puse en práctica.

A.P.: Si dije lo del collar fue porque me parece que también hay un hilo conductor.

R.Ch.: Claro, claro. Lo del hilo es como el «echarse a nadar». El hilo es la línea de aire o la línea de agua.

A.P.: Esas cuentas del collar, esas secuencias... ¿deben

funcionar todas por sí mismas o aceptas alguna simplemente porque es bella?

R.Ch.: Eso me puede suceder, pero es raro. Y si me sucede, yo... como se dice vulgarmente en sociedad, lo pongo en su lugar. Le doy sólo su debida categoría.

A.P.: O sea, que no desdeñas un adorno.

R.Ch.: No lo desdeño, pero lo dejo en su categoría de adorno.

A.P.: Supongo que la misión de cada eslabón es preparar el siguiente.

R.Ch.: Sí, sí. Exacto.

A.P.: Entonces, es un caminar...

R.Ch.: Siempre. Un caminar... y yo lo encuentro eslabonado. Aunque exista el hilo conductor, el eslabón es evidente. Sobre todo en *Estación,* el eslabón es palpable. Si te pusieras a estudiarlo ahora con ese criterio, lo encontrarías. Podríamos tomar el libro y te iría demostrando cómo se enganchan los eslabones. Eso en mí era absolutamente claro y consciente. Y es lo primero que he escrito. En realidad, *Estación* para mí es... mi obra. Es todo.

A.P.: Creo que tú la consideras lo más riguroso que has escrito...

R.Ch.: Sí. Por suerte, este chico, Ferrera, que está preparando su tesis sobre mi obra, lo ha visto con una claridad

definitiva. Estoy muy contenta con el trabajo que va a hacer. Va a ser fenomenal.

A.P.: Volvamos a la prosa. Tú has dicho alguna vez que la que más te interesa es la imperceptible.

R.Ch.: Claro. La vidriera invisible es la más perfecta.

A.P.: ¿A qué vidriera te refieres?

R.Ch.: Pues... no sé si fue hablando con Valle-Inclán o si fue hablando sobre Valle-Inclán. No estoy segura. En cualquier caso, es una idea muy antigua en mí. Una vidriera maravillosa es una vidriera de colores tan fantaśticos que modifica la luz como el iris, una cosa admirable. Pero una vidriera perfecta es la que no modifica la luz hasta tal punto que es imperceptible. Hay esos dos sistemas. Las ideas pueden pasar por una de esas dos vidrieras. Y yo procuro la invisible.

SEC. 11 LABORATORIO INT./DIA

A.P.: Cuando compones... ¿cuál es el puesto de la memoria y cuál el de la fantasía?

R.Ch.: La fantasía suele ser una especie de accidente. La fantasía se produce. Pero la memoria, no. La memoria es el sistema.

A.P.: En cualquier caso... ¿es la idea lo más importante?

R.Ch.: Para mí, sí.

A.P.: ¿Y la sensualidad?

R.Ch.: Generalmente, es una sensualidad visual. Y busca la realidad. Porque hasta cuando lo que se hace es imaginario, es visión. Visión imaginaria, siempre.

A.P.: Ya que hablamos de sensualidad visual... ¿qué me dices sobre la luz previa, la que te permite las visualizaciones?

R.Ch.: Pues... es una luz que tiene, más bien, categoría de clima. Porque es luz, es calor...

A.P.: ¿Olor?

R.Ch.: Olor, color... generalmente no suelo hablar de luz. Hablo, más bien, de clima. Y esa palabra lo engloba todo. Creo que es Heidegger el que dice: el *mundo* de una cosa. Mundo es ámbito.

A.P.: Tú siempre has admitido una sola influencia literaria: Joyce.

R.Ch.: Literaria, sí.

A.P.: Me pregunto qué significó aquella primera lectura tuya del *Retrato*.

R.Ch.: Esa lectura fue como cualquier otra. Lo que pasa es

que allí *encontré*. Claro, yo tenía ya mi aprendizaje... no de la literatura; del escribir, del escribir nuestra lengua. Ese había sido en Ortega, claro. Además, tuve la suerte de haber tenido una formación de infancia perfecta. En mi casa se hablaba maravillosamente. Y se hacía de un modo consciente, es decir, que mis padres eran... bueno, mi padre podía blasfemar y pegar un puñetazo en la mesa si alguien decía una palabra incorrecta. Y, además, es curioso: sin pretensiones. Era por repugnancia, por reacción inmediata.

A.P.: ¿Por amor a la lengua?

R.Ch.: ¿Amor? Sí, pero... un amor sensual, también. Una palabra incorrecta era como rascar el cuchillo contra el plato. Le hacía la misma sensación, ¿entiendes?

A.P.: Entiendo.

R.Ch.: Bueno, pues yo había tenido aquella formación, y después había adquirido el rigor del lenguaje de Ortega. Entonces apareció aquello llamado Literatura. Y Literatura es... crear una realidad, jugar con una realidad, componer una realidad. Una realidad de pensamiento, de imagen, de sensación... de todo: el mundo Joyce. Desde luego, yo conocía otras literaturas, pero en la de Joyce me quedé.

A.P.: ¿Y qué encontraste en ese mundo?

R.Ch.: Pues que era el mío. Por ejemplo, el de Proust me parecía perfecto, admirable. Pero no era el mío, a mí no me daban ganas de vivir en aquel mundo. En cambio, en el de Joyce no es que no me dieran ganas de vivir... es que había vivido,

¿comprendes? Me parecía que había vivido toda mi vida en el mundo de Joyce.

A.P.: Y encontraste tu casa.

R.Ch.: Sí. Y mi familia. Esa mezcla de pobreza, inteligencia, absurdo, bohemia... ese es el mundo de Joyce y ese era también el mío, exactamente.

A.P.: Lo que me parece curioso es que no hayas vuelto a sentir una afinidad como aquella...

R.Ch.: Pues no, no he tenido ninguna otra. Y es curioso, fíjate que no puede ser más inglés... por irlandés que sea... y menos español. Esa es la cosa...

A.P.: Por el lado por el que lo describes, tiene mucho de español.

R.Ch.: Sí, esa especie de... gitanería, en el sentido de desorden de los irlandeses, puede parecerse a la española en lo que tiene de irregularidad o bohemia... ¿cómo lo podríamos llamar?

A.P.: ¿Algo así como *viva-la-virgismo?*

R.Ch.: Sí, eso. Exactamente.

A.P.: Pero en tu casa no se puede decir que se viviera de una manera bohemia...

R.Ch.: No. Pero sí había una irregularidad entre su pobreza y su aspiración intelectual, ¿comprendes? Y su falta de... comba-

tir la pobreza, porque mi padre no se tomó jamás el trabajo de combatir la pobreza, je, je. No, a eso no se le puede llamar bohemia. No sé, a lo mejor no era más que un defecto. Perfectamente. Pero el resultado fue ese. Mi padre soportaba la pobreza pues... bueno, porque es así. Sencillamente. Y no se le ocurrió que aquello se podía combatir y transformar. no. Eso no se le ocurrió nunca. En mi padre había esa cosa satánica de no...

A.P.: *¿Non serviam?*

R.Ch.: Eso es. En él, esa afirmación satánica se convirtió en *No trabajaré.* Sencillamente.

SEC. 12 BELVEDERE INT./DIA

A.P.: Entonces, hasta llegar a Joyce, tu casa y Ortega. Tú debiste asistir a la revelación progresiva de Ortega a partir del año quince...

R.Ch.: No, muy poco. En ese momento yo estaba en Bellas Artes. De modo que el clima de Ortega me parecía una cosa magnífica, un poco fuera de mi alcance. No había tomado la decisión de ir a ingresar en aquello, no. En ese tiempo, no. En absoluto.

A.P.: Pero lo veías como deseable...

R.Ch.: Lo veía más como admirable que como deseable. Fue después, en Roma, cuando me encontré a solas con todo mi tiempo y la obra completa de Ortega, y la *Revista* que surgía, y *El Sol* que llegaba a diario... entonces fue cuando ingresé a Ortega. Y en el clima Ortega yo podía desarrollar lo que en mi casa había sido corrección idiomática.

A.P.: Me pregunto si crees que ha habido alguna evolución en tu estilo desde que comenzaste a escribir...

R.Ch.: Nada, nada, nada. Porque la novedad que surgió y me sorprendió y me gustó y adopté fue el *nouveau roman.* Y el *nouveau roman* parte de mi *Estación. Ida y vuelta.* De modo que para mí no era una novedad. O, si lo era, fue porque lo han sabido administrar tan bien los franceses... pero no me superaba, no me superaba. Y en todo lo que ha venido después... Mira, cuando yo nazco literariamente en *Estación,* a los veintisiete años, ya conocía mucho la literatura rusa, la literatura francesa, había leído mucha filosofía... a partir de ahí, la única cosa digna fue el *nouveau roman.* Y para mí, eso, como no tenía novedad ninguna, pues... no, nada me influyo, nada. Es decir que yo, a partir del *nouveau roman* no hice más nouveau roman.

A.P.: ¿Cuál es para ti el origen de un proyecto literario? ¿Cómo te llega el deseo de escribir algo?

R.Ch.: El deseo se produce después de eso que llamamos «la inspiración». La inspiración es la sugerencia de una cosa. Esa cosa puede ser una pasión, un acto, una persona... cualquiera de esas cosas brota, surge ante la imaginación. Aparece. Y, a continuación, llega el deseo de lograrlo, de captarlo, de agarrarlo. Ese es el movimiento.

A.P.: De manera que es casi un acto de posesión...

R.Ch.: Claro, claro. Siguiendo a Rilke, toda obra es un acto erótico. Eso es infalible, porque se trata de una cosa que surge ante la mente, tanto si viene de dentro como si se presenta fuera. En ese momento se convierte en idea y... como ya conoces mi estilo, generalmente en idea fija. Mis ideas suelen ser ideas fijas. Entonces, voy hacia ella. Y ese *ir* es un deseo, un deseo de posesión. Un deseo erótico, por supuesto.

A.P.: Has enlazado los conceptos de erotismo y posesión.

R.Ch.: Sí, porque no hay ninguna diferencia si es realmente *eros* en serio. Mejor que posesión podríamos decir identificación. Por eso es idéntico el movimiento erótico hacia la obra y el movimiento erótico hacia Dios. Porque no se trata de poseer/ agarrar, se trata de poseer esencialmente, de identificarse con la cosa, con el objeto del deseo. La obra se produce por ese mismo mecanismo.

A.P.: ¿Un mecanismo de elevación?

R.Ch.: No sé qué decirte. Si te parece que hacer un niño es elevación...

A.P.: Creí que hablábamos de identificación. Se puede hacer un niño sin identificación ninguna...

R.Ch.: Sin identificación consciente. Pero el amor de pareja siempre es un aproximarse y un identificarse. El amor maternal, no, porque se produce la identificación antes del deseo, no ha habido deseo ninguno, la identificación es anterior. Pero como

se ha producido, es fatal. De ello puede decirse todo menos suprimir la identificación, porque eso lo hace la vida.

A.P.: Yo hablaba de elevación en otro sentido. Lo del movimiento hacia la obra o hacia Dios me sonaba más a arrebato místico.

R.Ch.: Sí, sí. Pero el éxtasis suele ser instantáneo, aunque sea un instante eterno. Perfectamente, pero vamos a suponer que la vida religiosa de un hombre es éso. ese continuo deseo de identificación. Lo que se llama, simplemente, ver a Dios. Estar ante la divinidad e identificarse con ella. Eso es la vida religiosa de un hombre, la religión vivida. De un hombre... y hasta de un pueblo, podríamos decir.

A.P.: En ese sentido, escribir es algo seminal...

R.Ch.: Desde luego. Lo dijo ya Rilke admirablemente. A eso no se le puede añadir nada. Solamente, asentir.

A.P.: Así que escribir, para ti, no es más que responder a la Naturaleza.

R.Ch.: Sí. Es la función del eros.

A.P.: Tú disfrutas escribiendo, ¿verdad?

R.Ch.: Muchísimo.

A.P.: ¿Qué opinión te merecen los escritores que dicen sufrir cuando escriben?

R.Ch.: Supongo que es porque luchan con el idioma. Esa

lucha para mí sólo existe muy relativamente. Hay momentos de dificultad, de lucha por la perfección, por llegar a la cosa. Pero eso es tan agradable, es un placer tan profundo...

A.P.: ¿El encontrar o el buscar?

R.Ch.: Las dos cosas. Pero buscar es un placer perfecto en el que se puede uno pasar la vida.

A.P.: Para algunos es una pesadilla...

R.Ch.: Sí, lo creo. Pero yo tengo la suerte de ser una capitalista del léxico. Siempre he tenido la idea de que yo no escribo: hablo. Hablo conmigo misma. Y eso me es fácil, con la facilidad relativa de toda cosa humana. Además, las dificultades son deliciosas. Hasta en el caso de ser un capitalista como yo, esa lucha resulta deliciosa.

A.P.: Me gustaría que me hablaras acerca de la serenidad en esa lucha, porque creo que ahí se encuentra la clave del disfrute o del martirio.

R.Ch.: Sí, exacto. Acabas de decir justo la cosa. Esa serenidad sólo puede alcanzarse cuando uno confía en su lengua, cuando se conocen sus posibilidades. Yo no voy a decirte que tengo en la cabeza el léxico íntegro del castellano, pero sí sus posibilidades. De modo que yo confío. Siempre sé que es posible decir lo que quiero decir. Se trata de pensar derecho, de saber lo que se quiere y luego... trabajarlo. Pero como ese trabajo es una delicia, no hay que echar pestes de la cosa. El que echa pestes es porque es un miserable, porque no tiene capital.

A.P.: Ese capital tuyo... ¿de dónde sale? Porque tú no cono-

ces el latín ni el griego. Y en cuanto a gramática sistemática...

R.Ch.: Yo sé la gramática que puede saberse hasta los nueve años. Después, nada. Ahora, a los ocho años era imbatible en el análisis gramatical. Eso sí. Mi madre me lo hizo estudiar rigurosamente. Y si a eso añades que en mi casa se hablaba bien siempre, eso que me hacían estudiar no me era difícil porque lo veía corroborado todos los días. Lo estudiaba, pero luego lo practicaba. Lo practiqué desde que empecé a hablar.

A.P.: Con eso me recuerdas tu ascendencia vallisoletana. ¿Qué me puedes decir de tu abuelo?

R.Ch.: Se retiró siendo coronel, y como pertenecía al cuerpo jurídico-militar se puso a ejercer la abogacía. Después de retirarse vivió algunos años como abogado y murió no muy viejo.

A.P.: ¿Llegaste a conocerle?

R.Ch.: No, no.

A.P.: Seguramente fue él quien infundió en tu padre su respeto por la lengua...

R.Ch.: Por supuesto. Además, todos fueron militares. Su formación fue militar.

A.P.: ¿Dejaron algo escrito?

R.Ch.: No, este grupo, no. Pero hay uno, de otra pequeña rama. Verás: hace ya tiempo, creo que al volver yo en el 72 o

cosa así, fui a la Academia con Marías. Yo estaba sentada, esperando que empezase el acto, y veo que por detrás llega una pareja que saluda a los Marías. Me volví y me los presentaron. Y el hombre, muy alto, muy extraordinario, un tipo muy extraño, me dice: «¡Qué ganas tenía de conocerla! ¡Quiero que me hable usted de su abuelo!». «¿De mi abuelo? Mi abuelo era un señor que no tenía el menor interés...» «¿Cómo es posible? ¿No es usted nieta de Mariano Chacel?» «No, mire usted, no lo soy. Mariano Chacel era un primo lejano de mi padre y sí, sé que era escritor.» Fue un esproncediano, enteramente, y muy, muy anarcoide. Y este hombre, que creo que era comunista, tenía unas ganas locas de que yo le hablase de mi abuelo. De modo que existe esa rama literaria, existe.

A.P.: ¿Le has leído?

R.Ch.: Algo, algo. Muy poco.

A.P.: Tengo entendido que tu abuela era estupenda hablando.

R.Ch.: Era formidable. Tenía un folklore colosal. Las pequeñas cosas, las modificaciones de los diminutivos dándoles sabor... era extraordinario. Era una vieja señora militara, un poco leída en novelas de capa y espada, folletones... Victor Hugo...

A.P.: Eugenio Sue, supongo...

R.Ch.: Eso es, sí... pero que no sabía absolutamente nada más. Sus costumbres eran las de una señora católica tradicional. Nunca decía palabrotas, pero de pronto podía decir esto: «¡Ah, me dicen que he educado mal a mis hijos! Y es verdad, es verdad.

Pero es que yo, con mis hijos, siempre he sido una cabronaza...».

SEC. 13 BIBLIOTECA INT./NOCHE

A.P.: ¿Vuelves a leer tus libros?

R.Ch.: Cien veces. No puedo decirte cuantas veces he leído *La Sinrazón.* Veinte, treinta...

A.P.: ¿Encuentras satisfacción en hacerlo?

R.Ch.: Hay veces en que la única cosa que yo podría leer, la única cosa que puede sacarme de un cierto desánimo es leer mis cosas antiguas.

A.P.: ¿Te da bríos para seguir escribiendo?

R.Ch.: Claro, claro. Por supuesto.

A.P.: ¿Cambiarías algo?

R.Ch.: He tenido a veces cosas... sobre *Teresa* no sé si tuve algunas. Sobre Leticia, las tuve. El primer capítulo se lo di en París, en el 38, a Victoria Ocampo para *Sur.* Victoria se lo llevó y lo publicó mucho antes de ir yo a la Argentina. Después modi-

fiqué ciertas cosas. Otras, quedaron dudosas: las relacionadas con las chicas de la escuela y todo eso. Ahí había dudas y no quedé contenta de la solución. Pero no he solido tener cosas de ese género. En las que he tenido muchas ha sido en *Acrópolis*. Pero en *Acrópolis* la cosa ha sido accidental, ha sido por haberla suspendido. Ahí ha habido verdaderos conflictos que no he resuelto porque no tienen solución.

A.P.: ¿Cómo construyes un carácter?

R.Ch.: Lo veo desde el primer momento. Puedo verlo sobre un hecho o persona reales. Pero, a veces, un sentimiento o una cosa mía crea ese personaje. Un personaje puede ser sólo la representación de un sentimiento, pero la mayor parte están vistos en la realidad. Después de vistos y sentidos, no sé decirte cómo los creo. Voy perfeccionando, voy acercándome a la cosa intuida de golpe.

A.P.: ¿Lo expandes o lo comprimes?

R.Ch.: Las dos cosas, claro. Según el drama ambiente lo exige. El personaje y su circunstancia, de ahí no salgo. Nacen con sus limitaciones y sus poderes.

A.P.: ¿Conoces el final cuando empiezas?

R.Ch.: Claro. Sé adonde voy. Se trata de llegar allí.

A.P.: ¿Qué tipo de dificultades encuentras con más frecuencia?

R.Ch.: Al construir una frase choco a veces con las asonancias. No puedo aguantarlas, y soy capaz de darle cien vueltas a la

frase, puedo pasarme horas hasta suprimirlas. Suelen ser pequeñeces que pasan continuamente y que venzo siempre.

A.P.: De modo que habitualmente sacas, no sólo los personajes, sino todo cuanto contienen tus novelas, de la realidad.

R.Ch.: Sí. Generalmente están inspiradas, en el sentido de *propuestas,* por un hecho. Pero un hecho puede ser un pensamiento, una reacción humana, un sentimiento, una pasión... todo eso que sucede, que se presenta en un momento. Todo eso es un hecho.

A.P.: ¿Qué ocurre después?

R.Ch.: Para continuar ese hecho propuesto, le voy añadiendo cosas y lo asocio con cuantas en el mundo han sido, para exaltar aquella condición que considero la mejor, para conseguir su plenitud. Te voy a poner un ejemplo: en *Barrio de Maravillas* he pretendido desde el principio y con toda conciencia hacer uno de esos ejemplos de amor imposible, que son los duraderos, los clásicos, los sagrados. ¿Cuál ha sido el tipo humano que me ha inspirado? Pues no lo sé. Varios, tal vez. Son cosas que he visto, que he sentido en momentos... porque además he pretendido y realizado hacer una cosa en un principio de la vida. Por ejemplo, en el principio de los amores de ese chico, de sus aspiraciones, porque la chica es absolutamente hostil, recuerda que le coge de la trenza y, tirando de ella, se queda meditando en qué va a hacer con esa trenza. Si la suelta, la chica se va. Pero no quiere soltarla, quiere dejarla caer suavemente. Y al dejarla caer pasará la mano por los pechos incipientes de la chica. Bueno, pues esto se continúa y casi se repite a fines de *Acrópolis.* Y se repite con una frase que ni Dios va a entender. Ramón recuerda aquel tiempo y dice: «Cuando bajaba la Portinari a buscar los litinis. Cuando

todavía no tenía pechos». De modo que con esta frase, en la cuarta parte de *Acrópolis,* sugiero y demuestro que esto era consciente por mi parte al principio de *Barrio de Maravillas.* Cuando escribí aquello, yo quería sugerir lo de la Portinari.

A.P.: Es como la necesidad de abrochar algo, ¿no?

R.Ch.: Sí. Exactamente. Eso es.

A.P.: Aunque eso pase desapercibido para el 999 por mil de tus lectores.

R.Ch.: Seguro.

A.P.: Esas ataduras de cabos se repiten mucho en tu trabajo.

R.Ch.: Muchísimo.

A.P.: Como las coincidencias, el uso de las coincidencias, que aprovechas mucho literariamente.

R.Ch.: Sí, mucho.

A.P.: Se han producido con frecuencia a lo largo de tu vida. Y creo que tú le otorgas a eso una categoría un poco...

R.Ch.: Misteriosa.

A.P.: ¿Lo interpretas acaso como algo que nos es revelado de una trama en la que no... no tomamos parte? ¿Una señal, un guiño?

R.Ch.: Inevitablemente lo interpreto así, porque no hay otra interpretación. Lo siento así porque así lo tiene que sentir cualquiera. Ahora, de eso a afirmarlo o creerlo... eso es otra cosa.

A.P.: Por tanto, es casi como la constatación de algo superior...

R.Ch.: Tal vez, pero... ¿qué es *algo superior?* ¿La Armonía? Se trata de tomarlo como una fuerza apersonada individual o tomarlo como una ley. Una ley de correspondencias y simetrías.

A.P.: Si fueras tan deshumanizada como pretenden algunos, parece que este tipo de asuntos te traerían al fresco. Pero sucede que los has utilizado a menudo.

R.Ch.: Mucho. Los cuentos no fueron más que eso.

SEC. 14 TALLER INT./DIA

A.P.: ¿Cómo escoges los nombres de los personajes?

R.Ch.: Eso me importa mucho, pero no sé muy bien cómo los escojo. Es una cuestión de probar a ver cuál suena bien. Porque no hay nunca esos nombres que significan algo, no. Los

nombres son los que fonéticamente suenan bien, los que son...

A.P.: ¿Eufónicos?

R.Ch.: Eufónicos. Y, al mismo tiempo, lo de la vidriera, imperceptibles. No tanto que resulten comunes, pero tampoco llamativos.

A.P.: Háblame un poco de tu manera física de escribir. ¿Cuándo lo haces?

R.Ch.: Antes lo hacía de noche, porque tenía que ocuparme de todas las cosas de la casa. Eso cuando Carlos estaba en el colegio. Pero luego ya, cuando se quedó en casa, pues figúrate... Durante el día había ruido, él se ponía a hablar con todo género de niñas y no acababa nunca. No había medio de trabajar, de modo que yo empezaba a escribir a las nueve de la noche. Me ponía a trabajar y me pasaba la noche entera. Siempre tuve una resistencia física extraordinaria.

A.P.: Ahora escribes por la mañana.

R.Ch.: Sí.

A.P.: ¿Cuánto tiempo sueles escribir?

R.Ch.: Pongamos cuatro horas. Eso por lo menos.

A.P.: ¿Por lo menos?

R.Ch.: Claro. Si puedo, más.

A.P.: ¿Te tomas descansos?

R.Ch.: Hacia la mitad de ese tiempo empiezo a tener ganas de descansar y me tomo un café. Me fumo una pipa y vuelvo a trabajar. En eso no invierto más de media hora.

A.P.: ¿Por qué la pipa?

R.Ch.: Porque la pipa requiere una atención. Hay que desarmarla, limpiarla, sacar el alcohol, limpiarse luego las manos... ¿comprendes? Esa pequeña atención descansa un poco. Pero todo esto es relativo, no es maquinal. También hay cosas irregulares de cuando en cuando.

A.P.: ¿No te atascas?

R.Ch.: A veces. Con *La Sinrazón* fue fabuloso. Me atascaba durante meses. Mil veces me decían: «Ese libro no lo terminarás en la vida». Y yo estaba segura. Nunca lo dudé. Además, tengo un sistema: cuando me siento atascada lo que hago es no intentar trabajar. Al contrario, me lo prohíbo a mí misma. Y entonces el atasco pasa él solo.

A.P.: ¿No luchas contra el atasco?

R.Ch.: Sería inútil. Además, eso tiene el peligro de «fabricar» una cosita que luego no sirve.

A.P.: A veces te han acusado de «deshumanizada».

R.Ch.: Bueno, hace poco vi un artículo estúpido sobre mí en el que, después de muchos elogios, se decía que si yo llegase a hacer una cosa humana, con caracteres y yo qué sé qué más, entonces sería verdaderamente novelista. ¿No lo has leído?

A.P.: No.

R.Ch.: Bueno, pues es exactamente igual que si ante el Guernica le dijeran a Picasso: «Claro, si usted llegase a dibujar figuras correctas sería un buen pintor». El caso es el mismo porque el proceso artístico es el mismo. Esa ruptura que produjo Picasso es la ruptura que produjo Joyce. Picassos hay muchos, pero ése del Guernica, el de la destrucción, el de la ruptura fundamental, tiene el defecto que ya le señalaron: Picasso intentó hacer un arte de destrucción, y al hacer el Guernica, con ese mismo arte se propuso hacer un cuadro conmovedor y humano. Y claro, eso es imposible. En este tipo de literatura pasa lo mismo. Pero hay que admitir que esa falta de humanidad que queremos hacer con elementos inhumanos es un efecto de la humanidad actual. Y no se puede volver a antes de Picasso como no se puede volver a antes de Joyce.

A.P.: ¿Quieres decir que la realidad actual ha dado la razón a los artistas deshumanizados?

R.Ch.: Claro, claro.

A.P.: Es decir, que la sociedad actual es más deshumanizada que aquella en la que nació la deshumanización del arte...

R.Ch.: Exactamente. Pero al mismo tiempo hay otra cosa: esa aspiración, tal vez no inlograble por parte de Picasso o de esta literatura, de imponer a la gente (ya se sabe que la realidad imita al arte) la emoción ante eso. Esa emoción que no saben ver, es posible que el artista llegue a imponerla.

A.P.: ¿Cómo ves los temas?

R.Ch.: No me gusta verlos en su totalidad externa, sino en su totalidad interna. Si ves la granada la ves en totalidad, pero yo la quiero grano por grano.

A.P.: Eso nos lleva a la cuestión del análisis y la síntesis en tu trabajo. Por ejemplo, en el caso de *Margarita* el asunto parece puro análisis, pero a veces, dentro de ese discurso analítico, se producen grandes síntesis. En el fondo... ¿qué es *Margarita?*

R.Ch.: La cabeza de Margarita es la mía. Pero su vida, no. Si algún día llegase a estructurar la novela entera... Así como te dije que, desde un principio, al plantear el amor de Luis y de Isabel siempre pensé conseguir un amor imposible, al concebir el drama de *Margarita* concebí desde el principio un odio eterno. La fidelidad en el odio.

A.P.: ¿Ah, sí?

R.Ch.: La novela de Margarita es eso. Podría mostrarte sitios en donde ya está indicado. Si yo llegase a hacer esa novela, entremezclaría a una cosa tan brutal como es este proyecto que te acabo de decir, una rima de Bécquer.

A.P.: ¿Bécquer?

R.Ch.: «Asomaba a sus ojos una lágrima / A mi labio una frase de perdón. / Habló el orgullo, se secó su llanto / Y la frase

en mis labios expiró.» Esta es la historia de ese odio mantenido. Ahí volvemos a tocar una cosa que tocó el otro día maravillosamente Bousoño, hablando de los «instantes eternos». Yo, esa historia la he vivido con un hombre. Algo así como unos minutos, pero eterna. Eso está muy al principio de *La Sinrazón.* Son esos odios que pueden matar con la intención. Yo maté al pobre desgraciado aquel... Me hizo una cosa horrible y había entre él y yo ese odio de que él sabía que yo, como hombre le despreciaba, le tenía un asco atroz, y que también le despreciaba intelectualmente. Y se produjo aquella cosa terrible y el pobre diablo se estrelló... lo siento infinito, pero lo estrellé. Eso dio origen a *Margarita.*

A.P.: La fidelidad en el odio, entonces...

R.Ch.: Las cosas son así, ¿comprendes? Se produjo eso. Al mismo tiempo que eso se producía, surgió una historia que es posible que conozcas, porque se ha hablado de ello. Había un músico que era amante de un mecenas, de un capitalista. Era un muchacho joven, homosexual pero relativamente, puesto que un día se enamora de una mujer y se casa. Y en ese momento el otro tipo se dispone a destruirlo. Y lo destruye, le deshace toda posibilidad de funcionar sobre la Tierra. Esa cosa se unió a lo de Margarita. ¿Tú no habías oído contar esa historia?

A.P.: No, nunca.

R.Ch.: Pues es ya repetición de otra que creo que es la de Nijinsky.

A.P.: ¿Cuál hubiera sido el final de *Margarita?* ¿A dónde conduce la fidelidad en el odio?

R.Ch.: Conduce, conduce. En esa historia, el joven volvió como un cordero. Pero Margarita no hubiera vuelto. Ni hubiera vuelto ni podía volver, porque había perdido la juventud. Margarita es... un momento. En un momento hice toda la novela y luego no fui capaz de pasar de allí.

A.P.: ¿Un arrebato?

R.Ch.: Claro, un arrebato.

A.P.: Esos arrebatos... ¿no están en el fondo de muchas de tus novelas?

R.Ch.: Sí. En un momento está la novela entera.

A.P.: Hay gente que escribe a partir de cosas que ve. Pero, en tu caso, son cosas que vives, ¿no?

R.Ch.: Sí, exactamente. En *La Sinrazón* hay... bueno, es que fue una racha de cosas de ese género. ¿No te conté sobre la otra vieja a quien también maté?

SEC. 16 BOUDOIR INT./NOCHE

A.P.: ¿Fueron esos *instantes eternos* el origen de *La Sinrazón?*

R.Ch.: No sé hasta qué punto se le puede llamar «origen» a eso. No, eso es su estructura. Su origen es *Estación. Ida y vuelta.* El escape, la traición y la vuelta, eso está en las dos, es lo fundamental. Ahora, la relación o la estructura de *La Sinrazón,* su manufactura, es un poco como decir: ¿por qué y cómo fueron ocurriendo todas esas cosas? Y entonces, esos sucesos, esos fenómenos tan dramáticos y tan impresionantes son los que se incorporan a la cosa fundamental. Se les toma por ser así de misteriosos, fundamentales y superiores. No se cogerían otros, pero ésos sí, ésos se adoptan porque son materiales que corresponden con aquello que se quiere edificar.

A.P.: ¿Se seleccionan porque son funcionales?

R.Ch.: Se adoptan, no se seleccionan. Y se adoptan, sí, porque son funcionales.

A.P.: ¿Y se procura que, además, sean bellos?

R.Ch.: Claro. Porque lo son atraen e inspiran el deseo de apropiarse de ellos. Por eso te he dicho que no se seleccionan. Esas cosas brotan, y por su belleza es por lo que uno las desea.

A.P.: Entonces, más que atraparlas, uno es atrapado por ellas, ¿no?

R.Ch.: Claro, claro.

A.P.: ¿Se entrega uno a esas cosas?

R.Ch.: Se entrega y las posee. Las dos cosas.

A.P.: ¿Es ésa la zona caliente del trabajo?

R.Ch.: Sí. La parte humana.

A.P.: ¿Qué pasa si uno es demasiado concesivo con esa zona?

R.Ch.: La concesión ya requiere selección. Concedes o no concedes, pero antes has elegido. Mientras que estos fenómenos de los que hablamos no son elegidos. Son suscitados por la vida, incorporados vitalmente. Por tanto, no hay concesión ni selección. Hay adopción, incorporación.

A.P.: Ahora se explica que interpretes el suceso de que hablamos como el que proporciona la estructura de la novela.

R.Ch.: Claro. Es... podríamos decir que su explicación, al mismo tiempo. Porque lo humano se presenta en el momento en que se presenta algo sobrehumano. En ese momento es cuando uno se hace cargo de lo humano.

A.P.: ¿Son esos los momentos que te empujan a escribir?

R.Ch.: Claro. Son los momentos eróticos. En sentido genésico.

A.P.: Así que, hasta cierto punto, tú eres una novelista erótica...

R.Ch.: Eso es evidente. Desde luego.

A.P.: ¿Hasta que punto?

R.Ch.: Nada es más o menos erótico. Lo erótico es integral o no es nada. Porque todo lo demás es eso que se llama «erotismo» por la calle. Y no, no. No es eso. Yo llamo *erótico* sólo al movimiento integral que es... pues lo mismo que el movimiento hacia Dios. Es lo mismo, es la base de lo humano, que sobrepasa lo humano.

A.P.: Ese movimiento... ¿es como aquello de ver una cosa y echarse a nadar?

R.Ch.: No, no. Eso es muy racional. La incorporación de esas cosas al eje central de la novela se hace por sentirlas de su misma naturaleza. Y es cuando se siente esa proximidad de naturalezas cuando se provoca el eros, precisamente. Porque ellas son las que producen el sentimiento de unión, y eso no es racional ni hay elección en ello. Sencillamente, se produce. Y la cosa se adopta, se posee, se incorpora.

SEC. 17 GABINETE DE PSICOLOGIA INT./NOCHE

A.P.: Tu imagen del mundo es, antes que cualquier otra cosa, lógica, ¿no?

R.Ch.: Espérate un poco. No sé que es eso de imagen del mundo...

A.P.: Digamos entonces que... tu herramienta de reconocimiento del mundo es la lógica.

R.Ch.: Bueno, eso sí.

A.P.: Y lo que se sale de la lógica pero es real...

R.Ch.: ¿Hay algo así?

A.P.: ¿Qué me dices de esos fenómenos que provocaron *La Sinrazón?*

R.Ch.: Ya, ya. Son muy pocos en mi vida los que he visto de ese género. Y no les veo totalmente carentes de lógica.

A.P.: Porque les buscas tal vez una explicación...

R.Ch.: Porque tienen siempre una base real. Siempre hay una causa, un movimiento, un impulso. En esos raros casos siempre empujaba alguien o algo. Por ejemplo... esas personas, volviendo a *La Sinrazón,* esas cosas, esos fenómenos que yo he querido y creo que he conseguido dejar en *La Sinrazón:* una especie de creencia en el poder de la voluntad. Nunca he llegado a constatarlo, nunca he llegado a creer en ello. Pero lo he sentido muchas veces, aunque jamás he obtenido una comprobación.

A.P.: ¿Hacer volar a una mariposa disecada a base de concentrar en ello la voluntad?

R.Ch.: Claro. Bueno, hay otras cosas. Hoy en día se cree mucho en la transmisión del pensamiento. Yo, si recuerdas, señalo en *Desde el amanecer* el momento en que me enseñan la fotografía de mi primo y me dicen que va a ser obispo, que tal,

que cual... y yo rompo a llorar como una fiera. Porque en ese momento no es que yo sé que no va a serlo, no. Yo en ese momento me voy a Vitoria, donde mi primo estaba, y le toco y veo que no es. No que no *va a ser,* sino que no *es* el que mi tía está describiendo. Efectivamente. Un mes después salta las tapias del seminario y se viene a casa. Es decir, que en ese momento yo me identifiqué de tal modo con mi primo que le toqué.

A.P.: No me negarás que ese fenómeno, por ejemplo, es difícilmente explicable por medio de la lógica...

R.Ch.: No. Ese me parece facilísimo. Es eso: que yo me fui a Vitoria a tocarlo y lo comprobé.

A.P.: Pero... ¿cómo?

R.Ch.: De ese tipo de fenómenos creo que ya se ha hablado bastante. Y no se me ha vuelto a producir ninguna cosa de ese género. Yo... lloré en ese momento a causa de un gran desengaño. Era un llanto sin consuelo, porque había visto la terrible verdad.

A.P.: Me parece imposible que admitas eso como un hecho natural.

R.Ch.: Es muy fácil, porque lo estoy sintiendo. Estoy sintiendo que, en ese momento, tuve un desengaño enorme.

A.P.: Pero, ¿por qué lo supiste?

R.Ch.: Porque fui y lo toqué.

A.P.: Explícame qué es *toqué.*

R.Ch.: Pues no sé. Lo toqué, el caso es que lo toqué.

A.P.: Entonces... ¿por qué te parece imposible que alguien estrelle contra la pared ese reloj, por ejemplo, usando la fuerza de su mente?

R.Ch.: Porque el reloj no te responde, mientras que una persona, sí. Mi primo, sí.

A.P.: ¿Has vivido alguna otra cosa de ese género?

R.Ch.: No, nunca más. Pero recuerdo, sobre el mismo asunto, la ocurrencia trivial y tonta de una de mis tías, que al verme llorar de aquel modo, dijo: «¡Pero cómo es posible! ¡Esta niña, que no es envidiosa!». Y eso me pareció tan ridículo...

A.P.: Claro. Acababas de hacer un contacto espiritual asombroso y te decían que sentías envidia... Dime, ¿crees que habrías podido desarrollar ese tipo de «habilidades»?

R.Ch.: Bueno, en aquella época de *La Sinrazón* me acontecieron cosas muy próximas a eso. Pero no las cultivé nunca. Más bien las rechacé.

A.P.: ¿Te asustaban?

R.Ch.: No, no me asustaban. Pero tampoco me gustaban. Las rechazaba. Precisamente por eso, por no encontrarles su lógica. Ha habido otras cosas que me han atemorizado, pero ésas no.

A.P.: ¿Qué tipo de cosas?

R.Ch.: Atemorizarme, sólo las cosas relacionadas con la muerte. Y no con la mía. Porque la mía... siempre me sentí tan en posesión de la vida que no... pero sí con la muerte de mis padres. Bueno, yo me hacía mi psicoanálisis todas las noches. Rezaba cien padrenuestros. Cada diez, hacía un pliegue en la sábana. «Estos, para no soñar con la muerte de mis padres.» Rezaba otros diez: «...éstos para no soñar con fuego». Rezaba otros diez. Otro pliegue: «...para no soñar con fieras». Y así sucesivamente...

A.P.: ¿Cuándo leíste a Freud?

R.Ch.: Eso es muy sencillo. Tengo la fecha clara, porque lo leí en febrero o marzo del 22, cuando nos íbamos a casar. Mi amigo Manolo Cardenal me dijo: «¡No te vas sin leer esto!». El era amigo del traductor y me consiguió el primer tomo antes de que estuviese en las librerías. Lo leí antes de marcharme. Luego, en Roma, lo volví a leer.

A.P.: Supongo que sería un descubrimiento...

R.Ch.: Precisamente, Manolo me lo dio diciendo: «Tú necesitas esto porque lo tienes completamente previsto». Yo había hablado ya de cosas en las que eso estaba intuido, sí...

A.P.: A veces, en tus novelas, evitas explicar hechos que son esenciales para la trama. Recuerdo el caso de *Memorias de Leticia Valle.* Cuando el archivero se levanta la tapa de los sesos produces una elipsis tan brutal que la mayor parte de los lectores no se enteran de ello.

R.Ch.: Es verdad, je, je. Es así.

A.P.: ¿Por qué?

R.Ch.: Tengo una aversión grande al relato, al realismo.

A.P.: ¿Lo puedes explicar o es simplemente una cuestión de repugnancia?

R.Ch.: Sí, es eso. Tocas un tema que es importantísimo y dramático hasta el extremo. Pero el caso de *Acrópolis* es más dramático. En *Acrópolis,* Luis, para vengarse de su madre, para matar a su madre, porque lo que pretende es destruirla, pega fuego a las iglesias. Bueno, pues yo no he dicho que Luis pega fuego a las iglesias. ¿Crees que habrá alguien que pueda comprenderlo? ¿O habrá mucha gente que se quede sin saberlo?

A.P.: Creo que hay un altísimo porcentaje de lectores que no lo perciben. Y creo que los restantes te están muy agradecidos.

R.Ch.: ¿Por qué?

A.P.: Porque entran en un terreno de complicidad contigo

que les satisface, se sienten compartiendo algo. Supongo que es una de las compensaciones que tiene la opacidad. Pero tú... ¿por qué lo haces? ¿Por elegancia?

R.Ch.: ¿Elegancia? No sé... tal vez. Siempre que lo lleves a un grado estrictamente estético.

A.P.: Pero escamotear el hecho mismo, ¿no es peligroso?

R.Ch.: Quiero poner aquí y allá, repartidos intencionadamente, todos los elementos de aquello... no el hecho escueto ya llevado a cabo. Es decir, los elementos de la realidad del hecho. Porque de la realidad no me escapo nunca, nunca. Lo que yo evito es el relato simple. Evito la simplicidad porque en mi cabeza no existe simplicidad.

A.P.: ¿Cómo repartes esos elementos? ¿Con qué criterio?

R.Ch.: Con qué... instinto. Vuelvo a evitar la palabra ritmo, pero en la música hay algo además del ritmo: la armonía. Un sistema de correspondencias que, en la música está formulado y establecido. Pero para el que oye, no. Es una cosa de oído.

A.P.: ¿Y si en lugar de música hablásemos de escultura? Creo que podría decirse que compones un sistema de volúmenes y espacios...

R.Ch.: Sí, exacto. Escultura y geometría.

A.P.: Eso es.

R.Ch.: Sí, yo trabajo con volúmenes. No es más que eso: una capacidad de manejar volúmenes mentalmente, de distribuirlos.

A.P.: Supongo que ahora, si te pregunto cómo haces esa distribución me vas a contestar que de una manera instintiva, ¿no?

R.Ch.: Claro.

A.P.: ¿Puedes analizar ese instinto?

R.Ch.: Puedo hacerlo después. El instinto es lo que se me impone. Te puedo contar otra anécdota divertida de mis doce años, relacionada con la geometría. En mi clase de dibujo geométrico, en la calle de la Palma, el profesor era un arquitecto, don Joaquín Puig. Yo hacía allí cosas tan raras obteniendo resultados positivos que este señor me dijo una vez: «Hace usted cosas tan raras que, si la Geometría no existiese, usted se la inventaría». Y era por eso, por instinto de volúmenes, de formas, encajes...

A.P.: ¿Crees que tiene eso algo que ver con el hecho de que tu hijo sea arquitecto?

R.Ch.: No, en absoluto. Mi hijo no tiene ninguna afición a la arquitectura. La detesta.

A.P.: Pero al parecer tiene una gran facilidad...

R.Ch.: Sí, eso está heredado de mí. El sentido geométrico que tiene es enorme. Pero él quería hacer ciencias físicomatemáticas. Sí, su sentido constructivo es extraordinario. Lo ha tenido desde muy pequeño, además.

A.P.: Volvamos a ti y a tu disposición de los volúmenes. ¿Buscas alguna forma de simetría?

R.Ch.: Sí, la simetría es casi casi una manía para mí.

A.P.: Debe ser una simetría bastante compleja...

R.Ch.: En mí no hay nada sencillo, ja, ja.

A.P.: ¿No tiene esa simetría una índole compensatoria?

R.Ch.: Sí. Exactamente. Es una reglamentación de las correspondencias.

A.P.: ¿De qué género son esas correspondencias?

R.Ch.: Son infinitas. Las correspondencias son, al fin y al cabo, combinaciones. De modo que son infinitas, es lo único que se puede llamar infinito.

A.P.: Imagino que habrá correspondencias de formas y también correspondencias de ideas...

R.Ch.: Sí. Y se corresponden las de distintos géneros también.

A.P.: Y entre personajes.

R.Ch.: Sí, sí. Claro.

A.P.: Entonces, considerando todo eso, podríamos decir que en la base de tu sistema de trabajo hay un instinto estético en el que depositas una confianza absoluta. Lo consideras prácticamente...

R.Ch.: Infalible. Pero no digamos infalible... digamos fatal. Es fatal, porque es mi naturaleza la que lo produce.

A.P.: ¿Igual que tus glándulas producen sudor, por ejemplo?

R.Ch.: Exactamente.

A.P.: Esa certeza tuya... ¿no te ha hecho cometer errores?

R.Ch.: Seguro. Puede ser. Pero eso me pasa más en la vida que en la obra. En la vida, mucho. Yo vivo un error tras otro, eso es evidente. Ahora, en la obra... no me he encontrado luego con resultados lamentables.

A.P.: ¿No has comenzado muchos proyectos frustrados?

R.Ch.: Muy pocos, muy pocos. El único que tengo, que no lo quiero perder del todo, es ése... *Discusión en el sótano.* No me resigno a perderlo por completo. Evidentemente, eso nunca será una novela mía entera, pero elementos de esa novela se van a incluir en otras. Y sí... lo que acabas de decir... es posible que yo haya fracasado en esa novela por excesiva seguridad. Me propuse meter demasiado, rebañar todas mis posibilidades. Y cometí, tal vez, una falla estética: recargúe la cosa. En todo lo mío recargo, ya ves que en *Acrópolis* hablo infinitas veces de la puerta churrigueresca. Porque en mí hay mucho Churriguera, es evidente que lo hay. Pero en esa novela me pasé de Churriguera. Sí, allí había un exceso. Y un exceso de confianza, claro.

A.P.: Veo que asocias tu trabajo con lo barroco...

R.Ch.: Yo creo que lo es.

A.P.: ¿Lo es?

R.Ch.: Bueno, tiene frenos. Yo siempre procuro frenarme en todo lo externo, los adornos, los floripondios... eso está llevado por mí al mínimo.

A.P.: Por eso digo. Es como un vaso rígido que contuviera algo móvil...

R.Ch.: Efervescente. Sí, yo procuro ir a ello derecho, nadando a través de esa efervescencia. Es de la única manera en que puedo pasar las olas. En el mar no las paso, no puedo nadar más que en agua quieta. Pero en el pensamiento, sí.

A.P.: ¿Sigue siendo cada novela que empiezas una aventura intelectual?

R.Ch.: Claro. Pero la aventura es más bien la concepción de la cosa. Luego, la realización es la lucha para lograr aquello que había concebido. Y siempre, contando con la facilidad de la expresión. Con la *relativa* facilidad de la expresión. Tengo mi *métier* y con él se va capeando la dificultad de poner ahí delante lo que se quiere. Porque lo que se quiere siempre está ahí. Hasta conseguir verlo derecho.

A.P.: Ateniéndonos a esa facilidad tuya se podría pensar que eres capaz de escribir de un tirón quince folios satisfactorios...

R.Ch.: No, nunca, nunca. Imposible.

A.P.: ¿Cuál es tu media de trabajo?

R.Ch.: En un día brillante, dos o tres páginas. Tres es magnífico, ya. He tenido momentos buenos. En Río, últimamente, he tenido días de hacer tres páginas.

A.P.: ¿Manejas mucho el diccionario?

R.Ch.: Sí, porque a veces mi memoria fluctúa. Es decir, que estoy recordando algo semejante a lo que quiero. Entonces cojo el Casares hasta que encuentro todas las posibilidades de aquello que recuerdo.

A.P.: ¿Te gusta manejarlo?

R.Ch.: Mucho. Tengo también al lado el diccionario francés y el italiano, porque a veces busco palabras que son o francesas o italianas para sacarles su máximo partido.

A.P.: Eso me lleva a preguntarte por los idiomas.

R.Ch.: Para mí no existen más que los idiomas latinos. Del francés y el italiano no puedo pasar ni un poco. Y he estudiado... el alemán lo estudié bastante, yo creo que un par de años. Nada, se me escapa. Y el inglés, no digamos. El inglés me produce una franca aversión. Me es completamente imposible. Por el inglés siento aversión fonética. Porque el alemán, fonéticamente, me molesta menos porque es rudo. Si yo consigo retener media docena de palabras alemanas, en el cine las reconozco, están ahí, son palabras netas. En cambio, esa cosa fluida del inglés... la detesto. Me sería completamente imposible localizar una palabra por el oído.

A.P.: ¿Qué me dices del portugués? Has pasado cuarenta años viviendo en el Brasil...

R.Ch.: Bueno, el portugués tiene esa cosa tan dificultosa del parecido con el español. El parecido es tan grande que es lo que produce los errores. Por eso es tan difícil de manejar.

A.P.: Y por eso has escapado todo lo que has podido del portugués, ¿no es cierto?

R.Ch.: Claro. Eso lo he hecho conscientemente.

A.P.: Y, a mi entender, con excelente criterio...

R.Ch.: Sí, habría acabado por hablar el portuñol. Eso es trágico.

A.P.: Pero cuarenta años de baño constante... ¿no te han dejado ninguna huella?

R.Ch.: No. Recuerda que...

A.P.: Claro, claro. Tu impermeabilidad.

SEC. 19 SALONES INT./DIA

R.Ch.: Yo he tenido siempre una gran seguridad en mi destino literario. Pero nunca fui optimista. Siempre supe que sería sumamente tardío.

A.P.: ¿El reconocimiento?

R.Ch.: Claro, claro. Es curioso que, hoy día, a mis ochenta y seis, me diga: «Caramba, pues no creía yo que fuera a ser tan prematuro...». Porque ahora me doy cuenta de que no es tan lejano. De modo que mi seguridad ha sido siempre grande. Y en cuanto al silencio... no sé, porque recuerdo que en mis diarios echo pestes a veces de ciertas cosas, pero no demasiado, no. Y, además, esas cosas desagradables nunca me hicieron cambiar de camino. Nada de lo sucedido sobre la tierra a mi alrededor me hizo cambiar de camino.

A.P.: ¿A qué achacas el silencio durante tantos años sobre tu obra?

R.Ch.: Yo siempre atribuí mi fracaso a lo mal vestida y lo gorda que me presento en todas partes. Estoy segura.

A.P.: ¿Tú crees?

R.Ch.: Ah, claro, claro. Si yo hubiera tenido otra presentación habría sido aplaudida desde el principio. Por una razón sencillísima: porque crítica excelente la tuve siempre, infaliblemente, desde el primer momento.

A.P.: Es verdad.

R.Ch.: Siempre. Y obstáculo para publicar o trabajar, nunca, jamás. A veces me he quejado mucho de la lentitud, eso claro que sí... pero una línea mía nunca fue rechazada. Algunas veces han tenido que aguantar tiempo, claro. *La Sinrazón* aguantó mucho porque el papel escaseaba y porque su volumen era tremendo, por supuesto. Pero rechazo, nunca. De modo que

yo sabía que si no triunfaba en el mundo era porque no podía ser elegante, nada más. No podía ser...

A.P.: ¿Mundana?

R.Ch.: Claro, mujer bonita, mujer vistosa. Si no he triunfado no ha sido más que por eso: por ser gorda y mal vestida. Nada más.

A.P.: No es muy justo, ¿verdad?

R.Ch.: ¡Pero si era gorda y mal vestida! ¡Qué quieres...!

A.P.: Pero lo que escribes no es gordo ni mal vestido.

R.Ch.: No, eso no, pero no importa. Porque ahí viene lo de ser mujer. Los hombres no han sufrido eso, pero las mujeres sí. Un hombre gordo y mal vestido podría haber triunfado desde un principio. Pero una mujer, no.

A.P.: ¿Cómo se puede luchar contra eso?

R.Ch.: No he luchado. He seguido. Porque la seguridad en mi resultado la tuve siempre.

A.P.: Supongo que, a veces, habrás echado de menos el triunfo por lo que tiene, al menos, de seguridad económica.

R.Ch.: Siempre supe que la literatura es cosa que no da dinero. Son rarísimos los casos... y como nunca pensé en hacer un *best-seller* porque no es lo mío ni es lo que quiero... no, no. Fuera del *best-seller* no había por qué hablar de dinero en aquellos tiempos.

A.P.: ¿Nunca caíste en la tentación de intentar un *best-seller?* ¿Ni siquiera en los peores momentos?

R.Ch.: No, nunca, nunca. Ni quería ni podía.

A.P.: ¿No podías?

R.Ch.: ¿Cómo iba yo a poder? ¡Qué ocurrencia! Nunca podría. Para eso hay que ponerse en contacto con el mundo que lee *best-sellers,* y yo no puedo hacerlo.

A.P.: ¿Te has llegado a sentir víctima de tu propia voluntad literaria?

R.Ch.: Bueno, puede ser... pero por otro lado también estoy absolutamente satisfecha. No te voy a decir que esté por completo satisfecha con lo que he hecho, porque sería demasiado idiota. Nadie puede estar enteramente satisfecho de su trabajo. Ahora, sí estoy enteramente satisfecha de *haber hecho eso,* lo que hice, lo que pude hacer. Claro, me hubiera gustado haber podido hacer más, pero siempre en el mismo sentido. En otro, nunca.

A.P.: ¿Haber ido más lejos?

R.Ch.: Claro. Querría haber hecho más cosas de entre las que tengo pensadas y no he tenido tiempo de realizar... algunas de ellas me habrían exigido conocimientos que no he sido capaz de trabajar para adquirir. Esas son las que no he alcanzado. Pero cambiar de rumbo, jamás. De eso estoy absolutamente satisfecha.

A.P.: ¿No te desalentaste ni siquiera durante los diez años que empleaste en *La Sinrazón?*

R.Ch.: Mira, todos los días tiene una desalientos momentáneos. Pero son desalientos del día. Nunca un desaliento de la obra. No, eso no lo tuve nunca.

SEC. 20 COMEDOR INT./DIA

R.Ch.: El asunto del clasismo en España es atroz. Pero es tema demasiado serio para despacharlo en dos palabras Reduciéndolo a las situaciones externas más triviales podría decir que una mujer que no tiene una casa donde pueda convidar a la gente, no existe en la sociedad española.

A.P.: Con la Academia... ¿qué pasó?

R.Ch.: No pasó nada. No pasó nada por mi cuenta. Me propusieron unos cuantos. La idea fue de Marías. Y luego, los afectos, amigos excelentes como Lapesa, Salvador Fernández Ramírez, no puedo recordar cuántos, creo que llegaron a siete. Pues los absolutamente incondicionales lo propusieron... y los otros lo despachurraron. Y nada más. Lo que pasa es que como habían hecho mucho ruido los periodistas, estaban todos convencidos de que me lo iban a dar a mí. La prueba es que en el *ABC* ya tenían preparada la portada. Y, a pesar de todo, salió la portada con mi retrato. Se lo dieron a una persona más conveniente para ellos, porque no se trataba de hacer ingresar a un

escritor. Se trataba de hacer ingresar a una señora. Y Carmen Conde es una señora mucho más cómoda que yo. Nada más. El asunto no tiene importancia ninguna. De eso no hay por qué seguir hablando. Terminó y punto.

A.P.: Porque... académicos que tú conocieras de antes de la guerra no hay muchos, ¿verdad?

R.Ch.: Bueno, yo conocía a Marías, a Tovar, a Salvador Fernández Ramírez, a Lapesa...

A.P.: ¿A Dámaso Alonso?

R.Ch.: Claro. Por supuesto. A Dámaso Alonso le conocí muy poco antes de la guerra.

A.P.: Creo que después él te recordaba de un modo algo especial.

R.Ch.: Sí. Hubo una cosa muy bonita que dijo un día en casa de Marías. Eso ya fue a mi vuelta, tal vez en el 73 ó 74. Caí en casa de Marías y estaba allí Dámaso, que me saludó muy cariñoso y me dijo: «Siempre que la veo, recuerdo una primavera en que la vi a usted por la calle de Alcalá con Concha Albornoz. Iban agarradas del brazo como dos estudiantes jóvenes. Y me dio una sensación de que era la primavera, una alegría...». A mí me gustó mucho aquello, porque Dámaso me lo dijo de un modo encantador, muy simpático. A los pocos días salió un libro mío y se me ocurrió mandárselo. Y se lo mandé. Creo recordar que se lo mandé con una dedicatoria un poco tonta: «En recuerdo de aquella primavera... etc. Con afecto». Y nada más. De modo que yo no sé si eso habrá dado pie a que alguien haya supuesto que había un motivo sentimental en aquella primavera...

A.P.: Tú no has recibido jamás ningún premio, ¿verdad?

R.Ch.: Nunca, nunca. Bueno, sí, el premio de la Crítica. Pero un premio con alguna peseta por detrás, ninguno.

A.P.: La verdad es que parece que esos premios debieran estar destinados a la gente que se ha pasado la vida escribiendo literatura sin calcular el dinero que iba a ganar con ello.

R.Ch.: Sí, eso es cierto. Yo tuve una situación tan especial, tan única... que fue la de que una persona trabajaba para que yo pudiera escribir libremente. Bueno, es un caso raro. Pero es lo único que he tenido. Claro que eso es mucho, pero también es lo único.

A.P.: Ahora ya no tienes a esa persona. Y supongo que te ves obligada a desempeñar demasiados trabajos distractivos, ¿no es cierto?

R.Ch.: Claro. Charlas, artículos... sí, sí.

A.P.: Me parece que no lo harías si tuvieras la vida resuelta.

R.Ch.: Desde luego. A menudo siento que estoy abandonando el trabajo que tengo empezado, de una importancia para mí capital. Y lo tengo muy abandonado por todo eso, claro. Pero qué quieres. La cosa es así.

A.P.: Me parece grave de veras, porque precisamente ahora es cuando estás produciendo la yema de tu obra, ¿no?

R.Ch.: Es cierto. Ahora es cuando más tiempo necesito.

A.P.: Y, a la vez, cuando más desprotegida económicamente te encuentras.

R.Ch.: Claro. Si yo me fuera al Brasil, allí mi hijo me podría mantener muy bien. Pero como la vida de mi hijo en el Brasil no tiene porvenir ninguno, y el género de trabajo a que se somete es... deprimente, pues yo lo que quiero es que salga de allí de una vez y defenderme yo por mi cuenta.

A.P.: Creo que a todos los que te conocemos nos gustaría verte así: sentada en tu silla, en un lugar tranquilo, sin preocupaciones estúpidas, y redondeando el camino que empezaste hace tantos años.

R.Ch.: Sí, esa es mi aspiración. Hasta ahora tengo una salud tan extraordinaria que puedo resistirlo. Pero la soledad se me va haciendo ya un poco imposible, porque además me va faltando ya la fuerza... física, solamente. La intelectual, no; no me falta nada. Y, claro, necesito la compañía de mis hijos, eso es evidente.

A.P.: Verdaderamente, tu buena salud es proverbial. Casi mágica.

R.Ch.: Sí, porque no sé a qué obedece. Siempre he tenido buena salud, una buena salud normal. Pero es que ahora, en la actualidad, es como si hubiese una causa psíquica. Es decir, una actitud interior... esa interioridad que es el total del ser, de la persona, que impidiese cualquier molestia... en el sentido de decadencia o de entorpecimiento. Una actitud interior que está de pie. Que no puede ni descansar. Además, lo demuestran los análisis. Me hago análisis con una gran frecuencia. Por lo menos, cada seis meses, y los analistas dicen que tengo diez años menos

de los que tengo, que es incomprensible. Y, además, que mejoro.

A.P.: ¿Que mejoras?

R.Ch.: Sí. Dicen que mi salud mejora de un año para otro. Bueno, de todo eso yo no tengo la culpa, como comprenderás.

A.P.: Sin duda.

R.Ch.: De modo que... bueno, es una cosa que pasa y que me ayuda a trabajar enormemente.

A.P.: A veces, pienso que has llegado a esa forma exterior como consecuencia de la consolidación absoluta de una forma interior, que mantienes tu estado físico porque tu estado psíquico es inquebrantable.

R.Ch.: Sí, es eso. El físico lo imita. Pero en fin, es hablar por hablar porque, en definitiva, no sé lo que es. Eso se demuestra ahí, en los análisis, y nada más. Me como alguna droga que Fernanda me da y ya está. Porque eso que a veces dicen: «Pero hará usted una vida de abstención...». No, no. Yo como y bebo más de lo debido. Claro, a veces me reprimo para no caer en la cosa horrible de la obesidad que, independientemente de la estética, es peligrosísima para la salud. Procuro frenarme, pero me freno de cuando en cuando. De ordinario, como y bebo más de lo debido. Pero... qué se le va a hacer, es mi carácter y lo necesito.

A.P.: Y me parece que lo haces, también, a requerimiento de tu situación mental.

R.Ch.: Mucho. Absolutamente. Sí, es una cosa que me mantiene psíquicamente muchísimo. Es otra de las curiosidades de mi organismo: comer bien, incluso podríamos decir comer *mucho,* me produce un bienestar físico tan corroborador para el ánimo que, naturalmente, incurro en ello más de lo debido. Porque el efecto es excelente. Claro, si eso luego me produce un exceso de grasa que puede perjudicarme es lamentable. Pero el efecto inmediato es magnífico, y por tanto me es muy difícil privarme de ello.

A.P.: ¿Y el alcohol?

R.Ch.: Ahí vamos. Fernanda Monasterio, que me cuida tanto, siempre se empeña en amonestarme contra el alcohol. Y no hay ningún peligro, porque el alcohol para mí es una golosina. A mí me gusta beber de cuando en cuando, una vez al día, un vaso de whisky. Pero jamás se me ocurriría beber mucho alcohol. En absoluto. Nada que pudiera *pesarme* podría atraerme. Al contrario. A mí lo que me atrae es sentirme levantada por una buena comida y un vaso de whisky.

A.P.: Recuerdo que, una vez, alguien vació una botella de whisky por el fregadero de tu cocina ante el miedo a que tú...

R.Ch.: Fue una tontería, porque no había el menor peligro.

A.P.: Es cierto, y creo que esa persona no te conocía suficiente. Pero hubo épocas en que bebiste bastante.

R.Ch.: Sí, bueno. Pero eran otros tiempos. En aquella época de la guerra bebíamos... Además, yo sola no he bebido

nunca. Cuando me encontraba en un grupo que bebía, bebía yo también. No sé a qué se le puede llamar exceso, pero a mí no me resultaba mal el exceso, es decir, que nunca fue una catástrofe en mi naturaleza ni en mi estado. No, no. Era más de lo debido, desde luego. Pero era porque estaba entre gente que bebía.

A.P.: Por otra parte, buen apetito has tenido toda la vida...

R.Ch.: Toda la vida.

A.P.: ¿Has pasado alguna racha de apetito escaso?

R.Ch.: Pues verás. Precisamente en los momentos de más tristeza y depresión tengo más apetito. Eso me parece una imposición de mi organismo, porque es un organismo que no se entrega al sufrimiento. Es un instinto de conservación que, en el terrible sufrimiento, quiere salvarse, quiere salir de ello. Y eso produce el apetito como una consecuencia del agarrarse a la vida. Empiezo por decirte que es una cosa bastante indecente, pero... qué le vamos a hacer. *Es* así.

A.P.: Ahora que aludes a eso... me parece que lo más alejado de ti es el masoquismo.

R.Ch.: Claro. Jamás, jamás.

A.P.: ¿Tampoco el sadismo?

R.Ch.: Tampoco. En absoluto. Bueno, podría haber ese sadismo verbal de los niños: «Hombre, ¿por qué has hecho eso?». «No, si era por hacerle rabiar...». Eso sí, eso yo también

lo tengo. Pero me parece el mínimum del sadismo que puede existir...

SEC. 21 MUSEO INT./DIA

A.P.: ¿Te requiere todo lo que escribes el mismo trabajo?

R.Ch.: Es rarísimo, mira. Eso es rarísimo. La prueba es que hice ese intento de los artículos de verano, que fueron cuatro. Los hice, pero no me satisfacen. He querido perfeccionar... y no, no. Mis cosas no pueden ser de un mes o dos, no sé hacerlo. Luego hice aquellos otros artículos que salieron en *El País* sobre el fútbol y sobre otras cosas. No... no son nada.

A.P.: Eres muy cuidadosa con lo que escribes. La mayor parte de los autores actuales no son así.

R.Ch.: Yo, absolutamente. No me permito nada.

A.P.: Sin embargo, tienes gran facilidad de pluma.

R.Ch.: Sí, pero en cuanto se queda a la vista la facilidad, yo lo echo a la basura en el acto.

A.P.: ¿Ni para ganar dinero en un caso de apuro?

R.Ch.: Es que es tan poco lo que se puede ganar que no vale la pena.

A.P.: Bueno, hay gente que multiplica el número de...

R.Ch.: Entonces sacrificaría mi obra a eso, lo que me es imposible. ¡Dios mío, si el pobre Timo se mató a trabajar para que yo no incurriera en éso, precisamente!

A.P.: ¿Llegó a generarte esa actitud suya alguna sensación de culpabilidad?

R.Ch.: Hoy, ahora. Mientras Timo vivía, no, porque me parecía... qué sé yo, colaborar. Lo habíamos decidido así. Después me he puesto a confrontar, a ver. Y ahora tengo puesto todo mi empeño en superar eso, en salir yo por mi propio esfuerzo de esta situación, porque quiero sacar a Carlos de allí.

A.P.: Estoy convencido de que ni siquiera por eso estarías dispuesta a malbaratar tu trabajo.

R.Ch.: No, porque además lo haría muy mal... Y... ¿qué conseguiría? Si me dijera: bueno, voy a sacrificar un año de mi vida para arreglar todo el porvenir, tal vez. Pero no, porque es tan poco lo que iba a sacar de ese enorme sacrificio... Lo único que puedo hacer es aguantar a ver si se normaliza un poco la vida y sigo produciendo cosas decentes, a mi gusto... y nada más. Aguantar, aguantar a ver el tiempo que me queda... a ver...

A.P.: ¿Administrarlo?

R.Ch.: Administrarlo. Nada más.

A.P.: ¿Tienes reparos en hablar de lo que estás produciendo en un momento dado?

R.Ch.: No, nunca, nunca. Antes, con Timo yo hablaba de todo. Tuve una temporada, en Buenos Aires, cuando hacía *La Sinrazón,* en que hablaba mucho con Carlos. Pero luego, Carlos se cansó de esa historia. Timo no se cansó nunca, nunca. Y siempre me ha gustado, con los amigos que me son próximos, hablar de mis cosas, sí.

A.P.: ¿Qué pensaba Timo de tu trabajo? ¿Discutíais sobre él?

R.Ch.: Ibamos al mismo paso. Sabía siempre mi proyecto. Si había algo discutible, la discusión era antes de que la cosa estuviera hecha. De modo que no me podía corregir el error, porque antes de que el error se produjese, ya habíamos discutido.

A.P.: ¿Qué tal crítico era?

R.Ch.: Muy bueno, buenísimo. Carlos, también, Carlos sigue siendo un crítico extraordinario.

A.P.: ¿Tenía Timo buena formación literaria?

R.Ch.: Tenía buen gusto natural. En realidad, poseía dos cosas: buen gusto artístico y derechura lógica, capacidad analítica.

A.P.: ¿Discutíais sobre temas artísticos?

R.Ch.: No había diferencias entre nosotros: habíamos ido

por el mismo camino hacia el mismo sitio. No sucedió nunca.

A.P.: Así que, delante de una obra cualquiera, las reacciones eran las mismas...

R.Ch.: Siempre las mismas.

A.P.: Entonces, él fue tu verdadera compañía intelectual.

R.Ch.: Desde los diecisiete años.

A.P.: Así que no se puede hablar de influencias mutuas...

R.Ch.: No.

A.P.: En cualquier caso, ambas educaciones me parece que habían sido muy diferentes.

R.Ch.: Sí, muy diferentes. Pero ten en cuenta que Timo era un impresionista ante todo, de manera que obedecía siempre a impresiones.

A.P.: ¿Tú también?

R.Ch.: Claro, porque éramos completamente víctimas de la imagen real. Tal vez no fuéramos víctimas, sino lo contrario. Vivíamos nuestra época, íbamos descubriendo el mundo simultáneamente.

A.P.: La pérdida de un compañero así...

R.Ch.: A la edad en que ha sucedido no es más que un sentimiento, una cosa sin consuelo. Pero si hubiera sido en medio de la juventud, habría sido una catástrofe. A estas alturas ya no es una catástrofe. Es un drama, algo de mero sentimiento. Pero nuestra vida está realizada. La mía está tan terminada como la suya, completamente igual.

A.P.: Lo que pasa es que tú sigues produciendo.

R.Ch.: Sí, yo sigo ahí, pataleando sobre la vida...

SEC. 22 SALA DE ESTAR INT./DIA

R.Ch.: Del Brasil conozco poquísimo. He pasado allí cuarenta años y no he llegado a ver Brasilia. Y de Argentina, Buenos Aires. A Méjico he ido tres veces como turista. En el momento de la emigración no quise ir a Méjico porque sabía que allí iba a continuar la pugna política. Méjico, para mí era un país que hervía de política y eso no me apetecía nada. De modo que preferí ir a otro sitio. Después, cuando he ido, no he encontrado en absoluto ese clima. Al contrario, han estado espléndidos conmigo. Allí tengo verdaderos amigos. Claro, que yo había hecho una amistad mejicana en Río, la de Carmen Parra. Luego conocí a su marido, Alberto, y después a su segunda mujer, o tercera, o cuarta, o quinta... Todos son adorables. Luego conocí a Octavio Paz. Estuve allí y me hicieron un homenaje en una librería pre-

ciosa. La segunda vez que estuve, la Universidad Veracruzana me publicó *Ofrenda a una virgen loca* en un tomo muy bonito. Siempre se han portado muy bien conmigo.

A.P.: Y ahora, aquí, en España... ¿qué tal te sienta esta nueva celebridad que has alcanzado?

R.Ch.: Pues me parece más bien una cosa personal. Caigo bien a la gente... no sé por qué, pero bueno.

A.P.: ¿Se debe a tus frecuentes apariciones en televisión?

R.Ch.: Por supuesto, claro. Tengo la seguridad de que si me hubiese dedicado al cine sería tan celebérrima como cualquiera de las grandes.

A.P.: Todos esos compromisos que adquieres... ¿no te apartan del trabajo?

R.Ch.: Del trabajo me tiene completamente apartada otra cosa. Otra cosa de la que no hablo. Pero en fin, bien sabes que padezco actualmente una idea fija...

A.P.: Lo sé muy bien. Esa idea ni siquiera te permite leer o ir al cine.

R.Ch.: No hago nada. Hoy he leído durante tres horas y me he quedado sorprendida, porque hacía no sé cuánto tiempo que no... sí, he tenido la sensación de haber hecho algo de lo que había perdido completamente la costumbre.

A.P.: ¿Y ha sido agradable?

R.Ch.: Mucho, muy agradable.

A.P.: Dime, por último. ¿Qué aconsejas a los escritores jóvenes?

R.Ch.: Dos cosas. La primera: aprende a escribir tu lengua. Escribe con una sintaxis rigurosa. El viejo consejo que mi padre me dio: «Procura que el que lea la cosa que escribes ahí la entienda exactamente y nunca pueda entender otra». La parte artesanal es ésa, y es fundamental. Que el escritor sepa escribir. Se trata de escribir para poner ahí el pensamiento de modo que el que lee, entienda. Y que no entienda otra cosa. Y... acaso sea esta la única cosa que se le pueda *dar* a un escritor. Porque luego hay que decirle: anda, échate a vivir por ahí. Vive tu vida y escribe lo que consigas vivir. Y lo que puedas. Lo de siempre: piensa bien lo que quieres y haz lo que puedas.

BIBLIOGRAFIA DE ROSA CHACEL

NOVELA

Estación. Ida y vuelta. (1930) (Bruguera, 1980).
Teresa. (1936) (Bruguera, 1980).
Memorias de Leticia Valle. (1954) (Bruguera, 1980).
La Sinrazón. (1960) (Bruguera, 1981).
Barrio de Maravillas. (1976) (Bruguera, 1980).
Novelas antes de tiempo (1981) (Bruguera).
Acrópolis (1984) (Seix-Barral).

ENSAYO

La Confesión. (1971) (Edhasa).
Saturnal. (1972) (Seix Barral).
Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín. (1980). (Cátedra).
Los títulos. (1981) (Edhasa).

RELATOS

Sobre el piélago (1952) (Imán, Buenos Aires).
Ofrenda a una virgen loca. (1961) (Universidad Veracruzana, Méjico).
Icada, Nevda, Diada (1971) (Seix Barral).

POESIA

A la orilla de un pozo (1936) (Héroe, Madrid).
Versos prohibidos (1978) (Caballo griego para la poesía, Madrid).

MEMORIAS

Desde el amanecer (1972) (Bruguera, 1981).

DIARIOS

Alcancía (dos tomos) (1982) (Seix-Barral).

BIBLIOGRAFIA DE ALBERTO PORLAN

NOVELA

Quasar azul. (1981) (Hiperión).

POESIA

Pájaro. (1981) (Hiperión).

Se terminó de imprimir este libro,
La sinrazón de Rosa Chacel,
el día 25 de junio de 1984
en los talleres de
Gráficas Pastor
Sorgo, 53. Madrid - 29

DATE DUE


PQ 7797 .C412 Z475 1984
Chacel, Rosa, 1898-
La sinrazon de Rosa Chacel / A
010101 000
0 1163 0011007 3
TRENT UNIVERSITY

De palabra 5

Anjana Ediciones